COLLEGE D'ETAT MIXTE
7, rue Jules-Ferry · AURILLAC

L' EDUCATION MUSICALE



REVUE MENSUELLE

MARS 1988 ■ N° 346

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

PRÉSIDENT D'HONNEUR
André MUSSON †

DIRECTRICE DE LA RÉDACTION
Simone MUSSON

COMITÉ DE PATRONAGE

Mme J. AUBRY, Inspecteur Général de l'Instruction Publique.

M. J. CHAILLEY, Professeur Emérite de l'Université Paris-Sorbonne.

M. BLEUSE, Directeur de la Musique, Ministère de la Culture.

M. G. FAVRE, Docteur ès Lettres, Inspecteur Général Honoraire.

M. R. PLANEL, 1er Grand Prix de Rome, Inspecteur Général Honoraire des Ecoles de la Ville de Paris.

COMITÉ DE RÉDACTION

Daniel BLAKSTONE, Professeur Ecole de Musique. Olivier CORBIOT, Professeur d'Ed. Mus. Lycée Henri IV, Paris. Francis COUSTE, Professeur d'Educ Mus. à J.B. Say, Paris. Serge GUT, Directeur de l'Université Paris Sorbonne. Suzanne MONTU, Professeur honoraire. Hervé MUSSON, Professeur d'Ed. Mus. Lycée Buffon, Paris. Jean-Jacques PREVOST, Professeur d'Ed. Mus. Lycée François 1er, Fontainebleau.

et la participation de :

Philippe ALLENBACH, Professeur. Conservatoire Municipal, Paris. Philippe A. AUTEXIER, musicologue. Sabine BERARD, Professeur Agrégé, Paris. Isabelle BERGONZI, Professeur d'Educ. Mus. René BERTHELOT, Directeur honoraire, Conservatoire d'Orléans. Denise CLAISSE, Professeur Agrégé. Roger COTTE, Docteur de l'Université. Professeur à São Paulo. Jean DOUE, Professeur Conservatoire, Montpellier. Jacques GUILLEMONT, Professeur Agrégé. Michel GUIOMAR, Professeur à l'Université, Paris. René KOPF, Professeur d'Educ. Mus. Georges LACROIX, Professeur d'Educ. Mus. Françoise LELEU, Professeur d'Educ. Mus. Bernard LEUTHEREAU, Professeur d'Educ. Mus. Pierrette MARI, Professeur. Musicologue. Max MEREAUX, Professeur d'Educ. Mus. Jacques MICHON, Professeur à l'Université. Daniel PAQUETTE, Professeur à l'Université Lyon II. Micheline PEYROT, Professeur d'Educ. Mus. Anne Marie POZZO DI BORGO, Professeur d'Educ. Mus. Isabelle ROUARD, Professeur d'Educ. Mus. Didier van MOERE, Musicologue, Professeur de Lettres. Jacques VIRET, Professeur à l'Université, Strasbourg. Philippe ZWANG, Professeur d'Histoire et Géographie.

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1er janvier 1988	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER Supplément Avion 90 F
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	215 F	250 F
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	240 F	290 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1988)	60 F PORT INCLUS 8 F	60 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat et l'agenda du musicien) (ICN) :	360 F	500 F

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 8 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **30 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **35 F**

Joindre 8 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

Tous droits de traduction, de reproduction et d'utilisation réservés pour tous pays

DEPOT LEGAL : 1er TRIMESTRE 1988
Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : E 147

COLLEGE D'ETAT MIXTE
7, rue Jules-Ferry - AURILLAC

44e Année MARS 1988 n° 346

SOMMAIRE

Baccalauréat
1988

Le Fascicule contenant l'analyse des trois œuvres imposées : Haydn, Malher et Ravel, plus une préparation aux exercices d'écoute et au solfège est en vente dans les meilleures librairies musicales ou au Siège de la revue : 23 rue Bénard, 75014 Paris.

Toute commande doit être accompagnée de son titre de paiement libellé au nom de "L'Education Musicale".

Prix : 52 F, plus 8 F de port.

N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN 0013-1415

Colloque « Musique contempo...reine dans les écoles de musique ? »

Musique contemporaine et école de musique ? Rapprocher ces deux données est moins évident qu'il n'y paraît de prime abord.

L'idée de « Musique contemporaine » renvoie, pour sa part, à une notion large, plurielle, diversifiée, floue, sujette aux interprétations individuelles multiples : s'agit-il d'un point de vue chronologique ou esthétique ? veut-on insister sur un phénomène sonore ou sur une pratique mettant en jeu des rapports nouveaux entre ses acteurs ? Est-ce un problème technique ou social ? Fait-on référence à un savoir-faire ou un marché ? De la « Musique verte » évoquée par *Jean-Yves Bosseur* au jazz cher à *Étienne Rollin,* de l'écrit au non-écrit jusqu'à l'improvisation dont a vu combien sa question avait un poids lourd dans nos débats, le concept de « musique contemporaine » fut véritablement pris en compte dans les acceptions les plus variées ! Au contraire, la référence aux.« écoles de musique » évoque un type très particulier d'enseignement. En effet, si elles représentent un secteur en plein développement, les écoles de musique sont en charge cependant, et très précisément, de l'apprentissage « spécialisé ». Or, cela a été souligné à plusieurs reprises, la musique d'aujourd'hui renvoie à des notions plus larges de culture, d'ouverture aux autres, de découverte de ses propres potentialités dans une insertion sociale et une « confluence de civilisation » (*F. Rosse*) qui ne sauraient être traitées complètement que dans un cadre de pédagogie générale. Peut-être alors est-ce l'occasion de rappeler qu'un enseignant de musique est aussi un éducateur avec ce que cela implique d'ouverture aux choses du monde.

Notre colloque s'est efforcé, grâce à tous les participants et aux interventions très complémentaires de nos invités, d'aborder de manière équilibrée ces deux grands aspects du thème général.

En ce qui concerne la musique « contemporaine » proprement dite, je voudrais commencer par une remarque : il a été peu (sinon pas) question de « modes de jeu », de trucs, de gadgets « contemporains ». Peut-être cela marque-t-il la fin d'une époque où ce type de débats se centrait sur l'anecdote (l'hypertrophie du « maracas » selon l'expression très juste et impitoyable d'*Henri Pousseur*). Il est en tout cas significatif que l'on ait beaucoup plus insisté pendant ces journées sur la démarche globale d'invention (*J.-Y. Bosseur*), de remise en cause de l'être humain (« matière molle, ambiguë », selon l'expression de *F. Rosse*), de civilisation, de projets (*B. Carlosema, É. Rollin*)...

Il a été fortement rappelé que le « problème » de la musique contemporaine n'est pas fondamentalement différent de celui de la musique tout entière.

Il n'y a donc pas, comme l'a dit *F. Vandenbogaerde,* à envisager de musique contemporaine « pédagogique » qui occuperait une place à part, spécifique.

Il reste cependant quelques constats susceptibles d'interroger les musiciens pédagogues.

Lorsqu'on aborde des questions d'initiation, de gestes – instrumental et vocal – de sensibilisation, d'éveil (dont on a dit qu'il n'avait pas à être réservé aux enfants), de mémoire, il est clair que c'est *de musique* que l'on parle même si notre époque (à peine effleurée selon le mot de *Marianne Lyon*) nous pose des problèmes spécifiques (parce que précisément elle est *notre* époque, que la distance n'existe pas, parce que les enjeux de civilisation sont vécus comme plus graves...).

Chacun à leur manière, *D. de Coudenhove, J.-Y. Bosseur, F. Rosse* ont présenté des aspects de ces difficultés propres à la musique de notre temps. La réflexion sur les dominantes de la musique d'aujourd'hui, comme par exemple celle du dépassement de la pensée romantique (« je compose pour moi ») reste donc pertinente.

Ainsi, au-delà des questions de graphismes (1), de techniques instrumentales particulières, d'instrumentarium, de fonction sociale, il semble que nos débats ont retenu, du point de vue de la musique elle-même, deux aspects :

(1) « Codification dans une systématique globale », guère différente aux XVIIe-XVIIIe siècles. Cf. aussi la notion de cas particulier dans un camp illimité de possibilités (*J.-Y. Bosseur*).

• l'écoute est profondément bouleversée (autant dans le sens de l'« écoute mutuelle » devenue réellement indispensable, que de l'« écoute musicale » ouverte, globale, imaginative... et utile pour toutes les musiques...) ;

• l'importance de l'évolution des outils, technologiques et conceptuels, de production, d'invention et de compréhension de la musique.

Les deux aspects, comme l'ont montré les inventions du « Mélison », sont très liés.

Pour leur part, *Rosine Cadier* et *Marianne Lyon* ont montré comment, sur un tout autre plan, ces progrès technologiques permettent un développement des techniques documentaires. Elles ont d'ailleurs souligné les difficultés de traiter techniquement l'information sur des pratiques en pleine évolution.

En fait, nous retrouvons ici des préoccupations d'ordre pédagogique, les expressions musicales contemporaines sont un appel à aller « au-delà de la partition », comme l'ont souligné plusieurs intervenants. Ce n'est d'ailleurs sûrement pas un hasard si l'une des plus fortes « pentes » de ce colloque était dirigée vers la contradiction « écrit/non écrit », texte et improvisation.

Il a été d'ailleurs vigoureusement insisté sur le fait que l'improvisation ne saurait être considérée comme un *moyen* pédagogique, mais comme un véritable élément de formation et de pratique.

Cette contradiction apparaît bien, en cette fin de colloque, comme le moteur de notre réflexion. En attirant l'attention sur les risques et les limites de la fixité de l'écrit en même temps que sur les risques et les limites du flou du non-écrit (on a même évoqué le « dérapage démagogique »), nos débats ont débouché sur quatre grandes directions pédagogiques et musicales (de manière totalement imbriquée) :

– *nécessité d'une extrême rigueur et d'une grande exigence,* quel que soit le langage dans lequel on se meut. Comme l'a souligné notamment *F. Rosse,* la musique n'existe pas en soi et entre l'objet fini (ou l'objet inachevé), l'interprète, le pédagogue, le projet compositionnel se tissent des liens subtils et largement superposés.

C'est d'ailleurs pour ces raisons (entre autres) que la pédagogie de l'improvisation reste encore à inventer si on veut l'étendre et éviter les clichés.

– *nécessité de passer du vocabulaire à l'organisation,* tant du point de vue du jeu instrumental ou vocal que du point de vue de la conscience de l'élève ;

– nécessité d'une certaine *désacralisation des objets* (instruments, partitions...), condition d'une véritable appréhension de la musique vivante ;

– nécessité d'une *sensibilisation au phénomène sonore* avant toute organisation (*J.-Y. Bosseur*).

Sur un autre plan, nous avons pu relever une véritable volonté (on a même pu dire humilité) du compositeur d'établir un rapport étroit avec le public et les interprètes. *Michel Berthomier* et *Michel Carlosema* nous ont montré des exemples d'actions et de réalisations tout à fait significatives de cette démarche visant à être compris. *François Rosse* a insisté quant à lui sur la nécessité, pour tous, de « gérer la situation existante au-delà des petits états d'âme.

Il ne s'agit donc pas d'attendre mais d'agir. La question n'est plus seulement de *comprendre* le message mais *d'être* le message ». Ce volontarisme, que chacun a considéré comme indispensable, est exprimé par notre colloque, par le fait même qu'il se tienne.

Le devoir des interprètes et des enseignants doit donc être aussi de faire un bout de chemin, d'aller aussi à la rencontre du compositeur comme l'ont démontré, chacun de manière différente, *Bernard Carlosema* et *Daniel de Coudenhove* dont la présentation d'une démarche de travail avec un chœur en vue de l'approche du répertoire contemporain fut très éclairante.

C'est dans ce contexte que plusieurs interventions ont souligné le rôle majeur des lieux de formation dans le domaine de la création. On a même dit qu'ils peuvent devenir les lieux privilégiés de développement de celle-ci. Ce sont en effet les rares (les seules ?) structures qui permettent à ce point l'échange, la collaboration, les projets communs de personnalités aux « multistatuts » (créateur, interprètes, pédagogues, enseignants et élèves, amateurs et professionnels, enfants et adultes...). Car, chacun l'a souligné à sa manière, les *questions contemporaines de la musique* débouchent sur la mise en œuvre de collaborations, de réseaux (dont se préoccupe par exemple l'IPMC) et impliquent ces différents modes de fonctionnement ;

– avec d'autres domaines artistiques (*J.-Y. Bosseur*) ;

– entre créateurs/interprètes et pédagogues. La plupart des intervenants ont insisté sur ce point ainsi que d'ailleurs sur la nécessité de trop simplifier la question ;

– entre facteurs d'instrument, fournisseurs, éditeurs, diffuseurs. Chacun à ce propos retiendra la volonté d'innovation et de soutien manifestée par les éditeurs présents ;

– entre institutions, soulignant l'importance de ces structures, *F. Vandenbogaerde, Étienne Rollin, B. Carlosema, J.-Y. Bosseur, F. Rosse* ont insisté sur l'intérêt de produire (et reproduire !) des opérations communes à plusieurs établissements même – et surtout– s'ils appartiennent à des secteurs différents de la musique ou de l'éducation ;

– entre personnes au sein d'équipes ouvertes et actives (permettant ainsi de dépasser chaque fois que possible la division extrême du travail entre compositeur/interprète/pédagogue, les rôles de chacun pouvant, plus souvent qu'on ne le pense, s'interchanger en partie).

Ainsi, l'équation d'*Étienne Rollin* comparant le poids respectif (et évolutif) des compositeurs et des interprètes au cours des siècles précédents pourra-t-

elle, en cette fin de XXe siècle, comprendre un minimum de soustractions et le plus possible de multiplications...

En conclusion, relevons les principales propositions matérielles et concrètes exprimées tout au long de ces deux journées :

- mettre en place un système de « bourses aux œuvres » dans un *contexte* pédagogique (au moins un recensement) en vue de permettre des deuxième, troisième et quatrième auditions.
- établir, entre établissements d'enseignement, des circuits de diffusion permettant à la fois l'efficacité et les économies d'échelle ;
- mieux connaître les moyens, notamment documentaires, à notre disposition (CDMC, IPMC...) ;
- affiner la méthode des missions avec cahier des charges pour les compositeurs ;
- établir des collaborations entre établissements *sur projets* plans académiques de formation, réalisations...).

Un deuxième colloque ne manquerait pas de matière... à nous d'y songer en 1988...

(Synthèse des débats
présentée par **Eric Sprogis,**
Directeur du Conservatoire
National de Région de Poitiers.)

Hommage à Vladimir Jankelevitch

Sous la présidence de Mme Hélène Ahrweiler, recteur de l'Académie de Paris, et en présence de Mme Jankelevitch, était rendu, ce jeudi 14 janvier 1988, au grand amphithéâtre de la Sorbonne, un solennel hommage à l'homme, au musicien,à l'écrivain, au philosophe, à l'universitaire exemplaire que fut Vladimir Jankelevitch.

Le programme musical comprenait quelques-unes de ses œuvres particulièrement chères à l'auteur de *La Musique et l'Ineffable* : l'*Ouverture sur des thèmes juifs* de Prokofiev, le *Septième Nocturne* et la *Troisième Barcarolle* de Fauré, l'*Étude pour les sixtes* de Roger-Ducasse, les *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* de Ravel et le *Concert de chambre pour piano et dix instruments* de Milhaud.

C'est bien de vénération qu'il faut parler, à propos des sentiments qu'inspira Vladimir Jankelevitch à ceux qui eurent le bonheur de l'approcher. Aussi bien la foule d'amis, de collègues, de disciples qui se pressaient ce soir-là sur les gradins du grand amphithéâtre était-elle émue et recueillie.

Le pianiste Dominique Merlet, la mezzo-soprano Florence Katz et l'Ensemble *Erwartung,* placé sous la direction de Bernard Desgraupes, ne furent certes pas indignes de celui auquel était rendu un si fervent hommage.

Francis Cousté

NOUVEAUTÉS 88
PÉDAGOGIE MUSICALE
✱ Philippe MABBOUX
"IMPULSIONS"
LIVRET DISQUE (45 t) pour flûte à bec
et bande accompagnement orchestre
(synthétiseurs)
✱ DOSSIERS
"MUSIQUES EN PRATIQUE"
pour l'écoute active d'œuvres musicales.
EN PRÉPARATION :
• ÉCOUTE ET DÉCOUVERTE DES INSTRUMENTS
• MOYEN-AGE - RENAISSANCE
• LES FORMES MUSICALES
• MUSIQUE DE SCÈNE
• MUSIQUE CONTEMPORAINE
✱
"CHANSONS D'AUJOURD'HUI"
HARMONISÉES A VOIX ÉGALES
demandez notre catalogue...
EDITIONS J.M. FUZEAU S.A.
Boîte Postale 6 - 79440 COURLAY - Tél. 49.72.22.13
34.4

Musique en Sorbonne

Les traditions populaires et folkloriques ont largement inspiré les musiciens du 19e siècle et marquent l'éveil des écoles nationales. Sans nul doute, la plus brillante de toutes est l'Ecole russe à laquelle Musique en Sorbonne consacrera un concert le **JEUDI 28 AVRIL**, à 20 h 45 au Grand Amphithéâtre de la Sorbonne.

Une première partie est réservée aux œuvres d'inspiration religieuse :

RIMSKI-KORSAKOV : *La Grande Pâque Russe,*
RACHMANINOV : *Vêpres (extraits),*

puis une seconde partie où les fastes barbares de la Russie conquérante des Tsars laisseront place au patriotisme révolutionnaire de la Russie soviétique :

BORODINE : *Danses polovtsiennes du "Prince Igor",*
CHOSTAKOVITCH : *Le chant des forêts*

Direction Chœur et Orchestre : Jacques Grimbert.

Catherine Cessac

Marc-Antoine CHARPENTIER (1643-1704)*

MISERERE

MISERERE DES JÉSUITES

Charpentier a laissé quatre compositions sur le texte du psaume 50 : **Miserere à 2 dessus, 2 flûtes et basse continue, Miserere à 2 dessus, une haute contre et basse continue, Miserere à 4 voix et 4 instruments** et celui qui nous occupe ici. Ce dernier fut composé en 1685 pour les chanteurs de l'Hôtel de Guise où demeurait alors Charpentier. Cette version fut remaniée au début des années 1690 très certainement pour l'église Saint-Louis des Jésuites ainsi qu'en témoigne son titre. Initialement prévue à six parties vocales (trois dessus, haute contre, taille et basse) et deux instruments non précisés, l'œuvre fut adaptée par Charpentier pour un orchestre à quatre parties de cordes et deux flûtes et la distribution vocale fut parfois modifiée dans certaines sections : par exemple, *Amplius lava me* initialement pour deux dessus fut par la suite destiné à un dessus et une taille dans *Quoniam iniquitatem* le quatuor dessus/haute contre/taille/basse vint remplacer celui formé par les trois dessus et la haute contre, etc. (12).

Paradoxalement, dans cette œuvre postérieure au **Dies irae** dont nous avons pu admirer l'élaboration formelle, Charpentier s'est moins préoccupé de celle-ci dans le **Miserere**, préférant jouer sur les effets de contraste, la discontinuité entre l'exposition des vingt versets et même à l'intérieur de certains d'entre eux*. La somptuosité de l'écriture en perpétuelle invention notamment celle des chœurs où Charpentier montre un art consommé du contrepoint suffit amplement à considérer le **Miserere** comme une des plus remarquables mises en musique de ce psaume de pénitence.

La longueur du texte a contraint le musicien à être très concis dans la composition de certains versets alors que d'autres sont développés plus longuement.

La première partie du **Miserere** est solidement structurée — ce qui nous permet de nuancer ce que nous avons avancé plus haut — en un grand triptyque typique du grand motet français où prélude, récit pour soliste et grand chœur sont élaborés à partir du même matériau de base. Le prélude présente deux motifs (une belle courbe sur la gamme descendante de la mineur (a) puis un second plus rythmique (b) que la voix de basse taille (= baryton) accompagnée de deux flûtes reprend, les associant à chacune des parties du premier verset. L'exposition du second verset fait appel à des mouvements mélodiques plus amples traduisant l'idée du texte (*Et in secundum multitudinem miserationem tuarum,* et dans l'immensité de ta miséricorde). Le chœur reprend les mêmes éléments, superposant les deux motifs initiaux (13) et développant l'ensemble en une riche polyphonie.

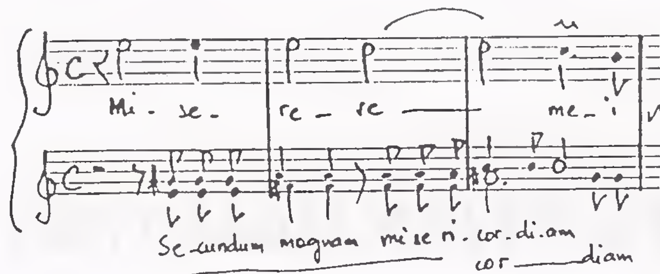


(12) L'édition de Roger Blanchard est critiquable dans la mesure où le musicologue a mêlé les deux versions en conservant la disposition originale des voix mais en y ajoutant le dispositif orchestral enrichi. Néanmoins par commodité pour le lecteur, nous nous servirons de cette édition telle qu'elle se présente.

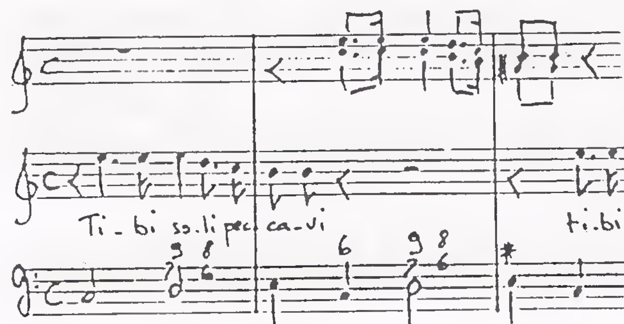
(13) Ils l'étaient déjà récit de basse taille où l'accompagnement de la basse continue faisait entendre le second motif.

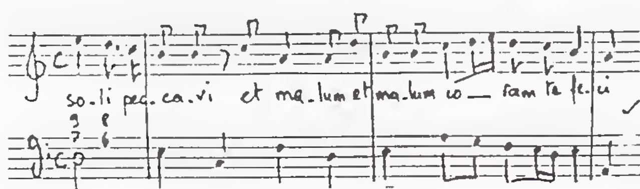
* tout en les enchaînant la plupart du temps.

* Voir l'Education Musicale n° 346.



Les deux versets *Amplius lava me* et *Quoniam iniquitatem meam* sont traités par les solistes : duos puis quatuor, formation rarement employée par le compositeur. L'écriture est largement imitative et de gracieux mélismes fleurissent (*iniquitate, meo*). *Tibi soli peccavi* est confié à une voix de dessus concertant avec deux violons. Charpentier recourt à la technique du *motto* (= motif) initial consistant en une « exposition fragmentaire, qui après un bref silence est ensuite reprise et achevée sans interruption » (14) et que l'on rencontre dans les airs italiens, notamment ceux de Marc Antonio Cesti (1623-1669). Charpentier recourt souvent à ce procédé dans ses motets.





Les deux versets suivants voient la succession du grand ensemble à six voix traité en double chœur aux longues harmonies (*Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum*), des trios tendus d'âpres dissonances (*et in peccatis concepit me mater mea*), de l'homophonie totale (*Ecce enim veritatem dilexisti),* de l'incision rythmique (*incerta et occulta sapientiae tuae manifestati mihi*) rappelant Carissimi et où les voix sont groupées cette fois deux par deux. (voir exemple ci-contre).

Nous retrouvons l'utilisation du *motto* initial dans *Asperges me* pour voix de basse et deux flûtes. *Auditui meo* en la majeur est confié à un trio (haute contre, taille et basse) à l'écriture très dense évoluant en certains endroits dans le registre grave des tessitures. Dans *Averte faciem* revenant à la tonalité de la mineur, Charpentier oppose une première section modulante aux multiples irisations tantôt radieuses, tantôt s'assombrissant, à un contrepoint imitatif en constante invention (deuxième partie du verset et *Cor mundum*). Après ce passage, c'est la première fois que nous trouvons une véritable césure depuis le début de l'œuvre.

Les versets *Ne projicias* et *Redde mihi* sont chantés alternativement par la voix dessus et celle de haute contre, accompagnées par les violons ou les flûtes. *Docebo iniquos* commence par un dialogue entre voix aigues et voix graves, soit strictement vertical, soit agrémenté d'entrées individuelles. Désirant mettre en valeur la seconde partie du verset (*et impii ad te convertentur*), Charpentier la reprend dans un mouvement marqué *lent,* où l'admirable fléchissement des voix est rendu encore plus expressif par les dissonances (retards, accords augmentés).

Dans les trois versets qui suivent (*Libera me, Domine labia mea aperies,* Quoniam si voluisses sacrificium), Charpentier procède comme suit : première partie confiée au soliste, seconde partie au chœur avec chaque fois une grande variété dans l'expression.

Un solo de dessus concertant avec deux violons (*Sacrificium deo spiritus*) et duo de dessus (*Benigne fac domine*) modulant subitement en mi majeur nous mènent au chœur final, le plus étendu de la partition (quatre-vingt-onze mesures) qui s'élance à partir du mot *tunc clamé par les trois voix médianes puis par toutes les parties vocales et instrumentales. L'ensemble brille d'une extraordinaire vitalité, multipliant les entrées fuguées, traversé par les puissants accords sur tunc* et s'achevant par une superbe péroraison sur pédale de dominante digne d'un Jean-Sébastien Bach.



(14)Manfred, F. Bukofzer, la musique baroque 1600-1750, de Monteverdi à Bach, 1982, p. 143.

Serge Gut

Franz LISZT

ANNÉES DE PELERINAGE

Deuxième Année : ITALIE

APRÈS UNE LECTURE DU DANTE

FANTASIA QUASI SONATA

Pour clore le recueil italien, Franz Liszt nous offre une œuvre magistrale qui est la plus remarquable des *années de pèlerinage* et termine d'une façon superbe ces pérégrinations romantico-sentimentales. Il est vrai que trois ans plus tard, le compositeur y joindra un « supplément » qui n'est qu'un très agréable hors-d'œuvre que l'on peut ajouter *ad libitum,* sans qu'il change quoi que soit à l'unité organique des deux « années ». Il est vrai aussi que, beaucoup plus tard, une « troisième année » viendra compléter les deux précédentes, mais on a déjà vu qu'elle n'avait plus guère à voir avec elles (52). C'est donc bien la « Dante-Sonate » qui représente le feu d'artifice final de tout cet ensemble de pièces qui ont été précédemment examinées.

LA GENÈSE DE L'ŒUVRE

Il est désormais possible de décrire avec une assez grande précision les origines de ce projet grandiose et de situer la date de sa première ébauche (53). Ce n'est pas pendant l'été 1837, à Bellagio – comme, à la suite de Lina Ramann, on l'affirme généralement – mais près de deux ans plus tard que Liszt esquissa la première version de sa future « Dante-Sonate ». On sait combien il était fasciné par la *Divine Comédie* qu'il lut et relut, en compagnie de Marie d'Agoult, d'abord à Lugano en 1838, puis à Florence et à San Rossore en 1839. Du reste, c'est en février 1839 que le compositeur, pour la première fois, fait allusion au futur projet :

> Si je me sens force et vie, je tenterai une composition symphonique d'après Dante, puis une autre d'après Faust – dans trois ans – d'ici-là, je ferai trois esquisses : *Le Triomphe de la mort* (Orcagna), *La Comédie de la mort* (Holbein), et un *Fragment dantesque. Le Pensiero* me séduit aussi (54).

Toutefois, ce n'est pas avant septembre 1839, à San Rossoro, près de Pise, alors que Liszt savourait les dernières semaines de sa retraite amoureuse avec Marie d'Agoult (55) – qu'il se mit sérieusement au travail. En effet, c'est dans la lettre qu'elle adressa le 26 septembre à Henri Lehmann que la comtesse lui annonça :

> Le *bravo suonatore* commence ce matin un *fragment dantesque* qui le fait donner au diable. Il est tout enchanté de ne pas aller à Naples afin de pouvoir terminer cette œuvre (destinée à rester en portefeuille !) (56).

Malheureusement, le manuscrit de cette première version a disparu. Mais l'œuvre devait avoir déjà atteint un stade d'élaboration assez avancé, puisque Liszt se permit de la jouer au cours de la série de concerts qu'il donna à Vienne en novembre et décembre 1839. La *Allgemeine musikalische Zeitung* l'enregistre alors sous le titre de *Fragment nach Dante* (57). En 1840, le compositeur était toujours préoccupé par son *Fragment,* puisqu'il informa Marie d'Agoult, le 22 septembre, qu'il en révisait plusieurs passages (58) et que, vers la même époque, il exprima à Henri Lehmann l'espoir de le publier bientôt (59). Ce ne fut pourtant pas le cas. Mise de côté, l'œuvre ne fut remaniée dans sa forme à peu près définitive qu'en 1849 (60).

On aura remarqué que Liszt parle toujours de son *Fragment dantesque.* Un peu plus tard, dans la première source manuscrite existante – non datée, mais antérieure à 1849 – le titre devient *Paralipomènes à la Divina Comedia. Fantaisie symphonique pour Piano par F. Liszt* (61). Encore plus tard, Liszt biffa le mot « Paralipomènes » pour le remplacer par celui de « Prolégomènes ». Puis, le 1er août 1849, dans une lettre adressée à Joachim Raff, Liszt dénomme sa pièce, sans doute sous l'influence de la Sonate « au clair de lune » de Beethoven : *Fantasia quasi Sonate (Prolégomènes zu Dantes Göttlicher Comödie* (67).

Mais en général, dans sa correspondance avec Raff, Liszt utilise la forme abrégée de « Dante Fantaisie ». Et c'est probablement vers 1852-1853 que – s'inspirant d'un poème de Victor Hugo tiré du recueil *Les voix intérieures* – Liszt adopta le titre définitif que nous connaissons. Nous verrons, au moment de l'interprétation sémantique, les raisons psychologiques de ce changement.

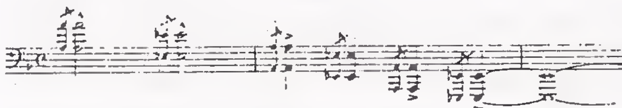
INVENTAIRE DES ÉLÉMENTS THÉMATIQUES

La première section du titre définitif décrit parfaitement la situation de l'œuvre sur la plus formelle : une immense fantaisie qui se soumet en souplesse aux règles austères de la sonate. Plus que dans la *Vallée d'Obermann* du premier recueil, Liszt se trouve ici confronté à des problèmes quasi insolubles. Tout en voulant éviter d'un côté le développement thématique à la Beethoven, il refuse de l'autre de verser dans un style rhapsodique informe aux allures d'improvisation. Pour concilier à la fois son désir de liberté et son ambition de pratiquer la « grande forme », il va inventer le principe de la transformation thématique qu'il saura manier avec une habileté souveraine.

C'est ce que l'inventaire des cinq thèmes principaux de la « Dante-Sonate » nous prouve éloquement puisque, finalement, ils peuvent se réduire à deux troncs communs.

Le motif d'introduction est une cellule très courte qui se réduit à un simple intervalle de triton – le fameux *diabolus in musica* – symbolisant Lucifer et les puissances infernales. Si le triton se transforme en quinte – plus rarement en quarte – il change complètement de signification et devient la trompette annonciatrice des victoires célestes. Comme il se glisse furtivement tout au long de la partition, à la manière d'un Leitmotiv, on le dénommera ⓧ. Voici ce motif sous ses deux présentations :

ⓧ 1 : symbole de Lucifer et des puissances infernales :



ⓧ 2 : symbole de la victoire céleste.



Le thème principal, au rythme syncopé et haletant, à base d'un chromatisme descendant puis ascendant, évoque les tourments et les terreurs de l'enfer. Transformé, il devient le thème secondaire (thème 2) de la forme sonate et, probablement, évoque les amours coupables de Francesca da Rimimi et Paolo Malatesta. Voici les deux aspects de ce double thème :

Thème principal = Th. 1 = A

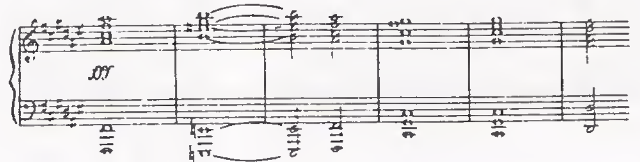


Thème secondaire = Th. 2 = A



Un thème annexe, aux allures de choral, vient s'ajouter aux deux précédents. Constitué uniquement de larges accords parfaits, s'appuyant ostensiblement, dès la seconde mesure, sur une sous-tonique aux allusions grégoriennes évidentes, ce thème ne peut symboliser que le ciel et ce qui s'y rattache. En voici sa présentation schématique :

Thème annexe = B



En fait, comme Alan Walker l'a judicieusement remarqué, ce nouveau thème – bien que formant un contraste absolu avec les deux précédents – leur est apparenté et provient d'un habile démarquage. Voici sa démonstration, totalement convaincante (63).

Th. 1



Th. annexe



En somme, les trois thèmes catalogués – thème 1, thème 2 et thème annexe – proviennent d'une source unique, de même que les deux motifs sont tirés de la flexibilitée d'un même intervalle. C'est intentionnellement que Liszt n'a pas ramené ses cinq thèmes à un dénominateur commun. Il nous signifie par là, dès le départ, que le double motif et les trois thèmes ont une fonction totalement différente. Alors que ces derniers

– en dehors de leur valeur sémantique propre – ont un rôle bien précis à assurer au sein de la forme sonate, le double motif initial *s'ajoute* au cadre structurel fixé et vient faire, à plusieurs reprises, rebondir l'action à partir de données purement psychologiques.

En variant et les nuances et les *tempi,* Liszt juxtapose, confronte et oppose les divers éléments thématiques à sa disposition, en les présentant chaque fois sous un aspect différent, grâce à l'ingéniosité de l'écriture pianistique.

LE PLAN D'ENSEMBLE

Malgré la fantaisie rhapsodique de l'enchaînement des divers thèmes, une structure sous-jacente inspirée de la forme sonate se dessine suffisamment pour élever ce morceau à la dignité de la « grande forme ». Avant de passer aux diverses considérations de détail, il paraît utile de connaître le plan d'ensemble de cette œuvre imposante.

Plan formel schématique de la « Dante-Sonate ».

Introduction (mes. 1-34)
Motif ⓧ 1

I. *Sphère du thème principal* (mes. 35-123)
Th. 1 = A (mes. 35-76). Transition (mes. 77-94). Motif ⓧ 2 (mes. 95-102).
Th. annexe = B (mes. 103-114). Motif ⓧ 1 (mes. 115-123)

II. *Sphère du thème secondaire* (mes. 124-180)
Th. 2 = A' (mes. 124-135). Th. annexe = B (mes. 136-156).
Th. 2 = A'' (mes. 157-180).

III. *Développement* (mes. 181-272)
Motif ⓧ 1 alternant avec ⓧ 2 (mes. 181-198). Th. 1 = A (mes. 199-210).
Motif ⓧ 2 alternant avec ⓧ 1 (mes. 211-249). Th. annexe = B (mes. 250-272).

IV. *Réexposition* (mes. 273-338)
Th. 1 = A (mes. 273-284). Motif ⓧ 2 (mes. 285-289). Th. annexe = B (mes. 290-317). Motif ⓧ 1 alternant avec ⓧ 2 (mes. 318-326). Th. 2 = A' (mes. 327-338)

V. *Coda* (mes. 339-fin).
Th. 2 « diatonisé » = A''' (mes. 339-352). Th. 1 = A (mes. 353-360).
Suite d'accords inspirée du Th. annexe = B (mes. 361-365). Victoire du motif ⓧ 2 (mes. 366-fin).

Le parcours tonal et les articulation structurelles

On a déjà constaté à plusieurs reprises combien Liszt attachait de l'importance au rôle structurel des accords et des tonalités. C'est grâce à leur observation attentive que l'on peut dégager les articulations principales.

L'introduction est surtout une immense suspension dominante axée sur la note *la* (dominante du ton principal *ré* mineur). Les modulations temporaires intercalées prennent bien soin de ne jamais effleurer l'accord de *ré* mineur. On relèvera comme points d'appui sur la note *la :* mes. 1-2, 13-14, 20-22, 25-26, 29-30 et 34.

La sphère du thème principal s'articule en cinq sous-sections.

1. Double exposition du thème 1 = A (mes. 35-76). On remarquera combien ce thème – malgré son chromatisme – est articulé autour des pôles *la-ré-la-ré :*

Ce thème est developpé jusqu'à une suspension dominantique (mes. 52-53) puis il est repris (mes. 54) pour aboutir, cette fois, sur le motif ⓧ 1 (mes. 73-74) qui est une réplique en raccourci du début, *ré dièse* étant enharmonique de *mi bémol.*

2. Transition (mes. 77-94). Elle repose essentiellement sur l'accord de neuvième de dominante de *fa dièse* mineur qui s'étale de la mesure 77 à la mesure 89, avec, au début, une pédale de *do dièse* brodée bien affirmée (mes. 77-81) (64).

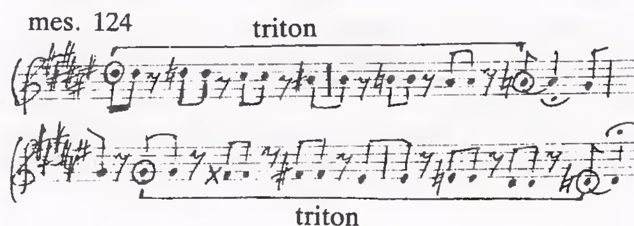
3. Travail thématique sur le motif ⓧ 2 (mes. 95-102) qui, après une courte apparition pendant l'introduction (mes. 16-17) fait sa première entrée en scène importante. Signalons la volonté de Liszt de n'utiliser ici que des accords parfaits qui soulignent la signification divine et bénéfique de ⓧ 2.

4. Thème annexe = B (mes. 103-114). Après l'irruption du motif ⓧ 2 à la sous-section précédente, le terrain était près – sémantiquement parlant – pour l'arrivée théâtrale et fracassante de ce thème qui se déploie en *fa dièse* majeur.

5. Reprise abrégée de l'introduction (mes. 115-123). Alors que le tempo était resté constamment agité depuis la mesure 35, le retour au tempo du début – ainsi que la reprise de la thématique de l'introduction – marque bien qu'il y a une rupture qui signifie la fin de cette première période musicale (65).

La sphère du thème secondaire peut se subdiviser en trois sous-sections.

1. Exposé du thème 2 = A' (mes. 124-135). Tout comme avec le thème annexe, on est en *fa dièse* majeur, avec une grande importance donnée à l'accord de dominante (mes. 124-127, 131-132, 134-135). En fait, la suspension dominantique domine toute cette sous-section et ne se résoudra qu'à la mesure 136. La mélodie, en chromatisme descendant, met en relief d'abord le triton *ré dièse-la* (c'est-à-dire celui de l'introduction, *mi bémol = ré dièse* enharmoniquement), puis le triton *sol dièse-ré* (c'est-à-dire celui de la section 1,5) :



2. Thème annexe = B (mes. 136-156). On est toujours en *fa dièse* majeur, ce qui est assez surprenant,

car Liszt, en général, est soucieux de contraster ses thèmes en choisissant des tonalités différentes. Mais ici, il n'a pas craint de nous donner successivement dans le même ton : thème annexe (mes. 103-114), thème secondaire (mes. 124-135) et à nouveau thème annexe (mes. 136 sq). Cette dernière présentation est beaucoup plus détendue que la première.

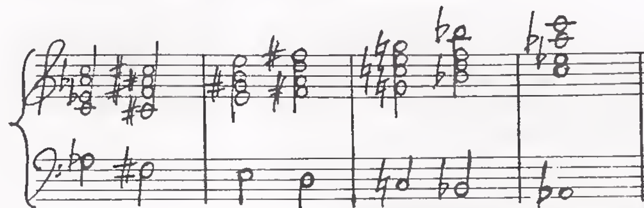
3. Retour du thème secondaire (mes. 157-180). On remarquera que le thème secondaire – qui est une transformation du thème principal – subit des « adoucissements » progressifs, sans doute sous l'influence de l'amour de Francesca da Rimini qu'il est censé représenter sémantiquement. En effet, dans sa première présentation (première sous-section), il abandonne le rythme haletant du thème principal. Ici, la courbe mélodique conserve toujours le chromatisme descendant ; toutefois, elle ne s'articule plus sur un triton, mais sur une quinte juste (mes. 157-158 : *ré dièse* → *sol dièse*). Puis, plus loin, le thème se « diatonise » (mes. 167-178). Harmoniquement, on est toujours en *fa dièse* majeur avec, pour commencer, un appui dominantique très marqué (mes. 157-160) puis, à partir de la mesure 167, une alternance dominante-tonique qui aboutit sur une pédale de dominante à la mesure 178.

Le développement (mes. 181-272) s'articule en quatre sous-sections. En fait, ce mot, chez Liszt, devrait toujours se mettre entre guillemets, car il ne « développe » guère, mais juxtapose ou oppose. Ici, c'est essentiellement la lutte entre ⓧ 1 et ⓧ 2 qui retient l'attention.

1. Prédominance de ⓧ 1 sur ⓧ 2 (mes. 181-198). Indépendamment de cette lutte qui fait rebondir le discours, il y a deux faits intéressants à signaler sur le plan harmonique. Le début de cette sous-section se fait sur l'accord de neuvième mineure de dominante du ton de *fa dièse* (installé dès la mesure 103), mais avec une habile équivoque, puisque Liszt écrit un *fa bécarre* au lieu du *mi dièse*. A partir de la mesure 189, il y aura une montée chromatique de trois accords de septième diminuée (en faisant abstraction des enharmonies) : sur *si* (mes. 189), sur *do* (mes. 193) et sur *do dièse* (mes. 197).

2. Retour du thème 1 = A (mes. 199-210). On observe que la trajectoire des mesures 181-211 se fait – dans une lecture en filigrane – sur une montée chromatique ayant comme bornes le triton *ré-sol dièse (= la bémol) : ré* pédale (secondaire) aux mesures 179-192 ; puis, montée chromatique (*mi bémol :* mes. 193 ; *mi bécarre :* mes. 197 ; *fa :* mes. 200 ; *fa dièse :* mes. 201 ; *sol :* mes. 202) aboutissant à un *sol dièse* (mes. 203) maintenu en pédale jusqu'à la mesure 206, et de nouveau (écrit *la bémol*) aux mesures 211-213 et 233-234.

3. Prédominance de ⓧ 2 sur ⓧ 1 (mes. 211-249) avec, cependant, victoire finale de ⓧ 1. Signalons aux mesures 225-227 (reprises d'une manière variée et accélérée aux mes. 229-233) une préfiguration des mesures 361-365. L'harmonisation d'accords parfaits majeurs par tons descendants – un principe que Liszt affectionnait tout particulièrement – produit une gamme par tons, comme la présentation schématique des mesures 228-231 nous le montre :



Le *la* de la mesure 235 – tenu en pédale jusqu'à la mesure 248 – est en fait la dominante du ton principal qui fait sa rentrée en scène. Celle-ci est d'abord contrariée dans sa fonction, puis confrontée à une pédale de *si* (mes. 246 sq) qui a la victoire momentanée (mes. 250-255), mais se voit confirmée dans sa fonction à la mesure 273 (tenue en pédale jusqu'à la mesure 284), pour finalement aboutir à la tonique (mes. 290). Confirmant cette interprétation dominantique du *la* aux mesures 235 sq, Liszt reprend le triton d'introduction par deux fois sur les notes du début, avec l'enharmonie *ré dièse = mi bémol* (mes. 236-238).

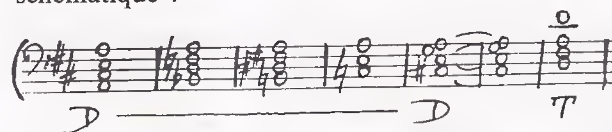
4. Thème annexe = B (mes. 250-272). D'abord énoncé en *si* majeur (mes. 250-255), il est repris en *sol* (mes. 256-261). Puis la musique s'amenuise et se dilue, annonçant que le « développement » touche à sa fin.

La réexposition (mes. 273-338) se subdivise en cinq sous-sections.

1. Thème principal 1 = A (mes. 273-284). Ici, le compositeur use d'une astuce qui peut induire en erreur : il utilise le rythme en triolets du thème 2, de même que la présentation sur pédale de dominante (cf. mes. 124 sq). Mais la morphologie – axée sur les notes *la* et *ré* – est bien celle du premier thème.

2. Rappel de ⓧ 2 (mes. 285-289) : courte interruption servant à affirmer la présence de plus en plus pressante des « forces du bien ».

3. Thème annexe = B (mes. 290-317) ramené au ton principal majorisé. Exposé d'abord dans une présentation éthérée laissant pressentir les délices du paradis, il reviendra d'une façon beaucoup plus tonitruante (les mes. 290-296 correspondent aux mesures 306-314). On remarquera la montée chromatique à la basse aux mesures 300-304. En voici la présentation schématique :



4. Lutte entre ⓧ 1 et ⓧ 2 (mes. 318-326). C'est ici que le triton apparaît pour la dernière fois. Il se présente sous ses deux formes les plus importantes : d'abord *ré dièse* (= *mi bémol*) – *la* (mes. 318-319),

puis en clôture *ré-sol dièse* (mes. 322-323). Ces deux aspects fondamentaux du triton dans la « Dante-Sonate) » correspondent à des raisons bien précises : l'un est celui qui est formé à partir de la tonique *(ré-sol dièse)* et l'autre à partir de la dominante *(la-mi bémol).*

5. *Thème secondaire 2* = B (mes. 327-338). Retour du thème 2 au ton principal majorisé avec un rythme proche de celui du thème 1 (cf. *supra* sous-section 1). Sa morphologie est bien celle du thème 2, axée sur la descente chromatique du triton (de *si bémol* à *mi,* deux fois répétée aux mesures 327-330). Signalons aux mesures 329-335, une montée chromatique à la basse allant du *la* au *mi bémol,* évoquant ainsi le triton principal du morceau.

On remarquera que la conduite tonale des deux dernières sections se fait par une progression de quintes descendantes. Si l'on rétablit les accords en position fondamentale, on obtient : mes. 318 = *si ;* mes. 322 = *mi ;* mes. 327 = *la ;* mes. 339 = *ré.*

La coda (mes. 339-373) comprend quatre sous-sections.

1. Thème 2 « diatonisé » = A (mes. 339-352). Les mesures 339-350 sont une reprise au ton principal, avec une variante rythmique, des mesures 167-178.

2. Thème 1 exposé à la basse (mes. 353-360). A la place d'être axé sur la descente *la-ré* (dominante-tonique), il part de la tonique pour aller à la sous-dominante *(ré-sol).*

3. Suite d'accords parfaits (mes. 361-365). Cette succession insolite d'accords parfaits sur des basses descendant par tons entiers a été jugés comme très audacieuse et « moderne » à l'époque. Elle a été préfigurée aux mesures 225-233 (cf. *Développement,* sous-section 3) et symbolise la montée vers le ciel.

4. Victoire finale de ⓧ 2 (mes. 366-373). Affirmé forfissimo à trois reprises, le motif ⓧ 2 nous signifie que les « forces du bien » l'ont emporté sur l'enfer. On remarquera la cadence « grégorienne » VI-IV-II-I (mes. 367-369) et l'accord de quinte à vide final.

LE PARTAGE DES RÔLES ENTRE THÈMES ET MOTIFS

On l'a déjà dit plus haut, au moment de *l'inventaire des éléments thématiques :* motifs et thèmes ne doivent absolument pas être confondus. Après la courte analyse précédente, le fait paraît clair, mais il semble important d'y revenir. Les thèmes s'inscrivent – avec certaines libertés – dans le moule de la forme sonate.

La preuve en est donnée en examinant les tonalités utilisées :

Exposition		Réexposition	
Thème 1	Ré majeur	Thème 1	Ré majeur
Thème annexe	Fa dièse majeur	Thème annexe	Ré majeur
Thème 2	Fa dièse majeur	Thème 2	Ré majeur

Un problème surgit à propos du thème. Étant confié à l'exposition dans une tonalité de contraste, certains analystes y voient le second thème (66). Il faut alors considérer la section II (mes. 124 sq) comme formant une seconde exposition (67). Mais la tonalité de *fa dièse* majeur se prête mal à cette interprétation. En outre, il est préférable de considérer que les thèmes 1 et 2 sont obtenus par transformation thématique, selon les habitudes lisztiennes, ce qui est le cas dans la présente interprétation (68). Tandis que le thème annexe – malgré ses liens cachés avec le thème 1 (comme il a été montré *supra*) – garde une physionomie bien particulière.

Le double motif ne participe pas à ce jeu de construction. Il vient, à la façon d'un leitmotiv, faire rebondir le drame. La lutte entre la quinte juste et la quinte diminuée (alias triton) et le suspense qui en résulte est une des grandes trouvailles de Liszt. Ceci est particulièrement évident au moment du développement où le travail thématique est remplacé par un jeu d'écriture sur un intervalle : conception audacieuse et prémonitoire qui ne devait être exploitée qu'à partir du XXe siècle. Aussi, bien que les thèmes *ne s'opposent pas,* comme dans la sonate beethovénienne, le *principe de la lutte* est conservé grâce à l'utilisation d'un matériau « hors-thématique ».

L'ÉCRITURE PIANISTIQUE

La *Fantasia quasi sonata* est un morceau de haute virtuosité. Mais celle-ci reste toujours au service des grandes idées qui sont ici mises en présence. Et il est bien certain que l'aisance avec laquelle Liszt jongle avec le principe de la transformation thématique (en faisant des thèmes A', A'', et A''' des variantes de A) résulte non seulement de son imagination musicale, mais tout autant de sa capacité technique à inventer de nouvelles présentations pianistiques. En outre, cette virtuosité permettait de faire absorber plus facilement les extraordinaires audaces d'écriture comme la mise en relief du triton ou le chromatisme rampant du thème A – A'.

Sur un plan plus matériel, on remarquera l'exploitation des registres extrêmes, au grave comme à l'aigu, les passages rapides en octaves, les notes répétées très rapidement par groupes de deux (technique rendue possible par l'invention du double échappement par Erard en 1822) qui caractérisent les thèmes 1 et 2.

INTERPRÉTATION SÉMANTIQUE

Il faut d'abord dire un mot du titre qui induit souvent en erreur. On a vu en début de chapitre que ce n'est que vers 1853 que Liszt a adopté son titre définitif. Il faut savoir que la *Divine Comédie* était un bien spirituel commun à Liszt et à Marie d'Agoult, au plus fort de leur liaison. Celle-ci était la « Béatrice » de Franz et devait le guider « vers le haut ». C'est ce substrat émotif qui – indépendamment du contenu

dantesque – est contenu dans l'œuvre. Après la rupture, Liszt tenta de l'oublier. Et quand vint la liaison avec la princesse Wittgenstein, il paraissait difficilement concevable de publier une œuvre avec un titre aussi intimement mêlé avec les amours d'autrefois. C'est alors que Victor Hugo – depuis toujours profondément admiré par Liszt – vint apporter la solution... Mais celle-ci est trompeuse pour la postérité.

En l'absence d'indices précis, il est toujours délicat d'avancer des explications sémantiques. En se basant sur des indications portées sur l'exemplaire personnel de Walter Bache, acheté à Weimar en 1883, Alan Walker nous signale que le thème 1 est inspiré par le *Canto 3* et le thème annexe par le *canto 34* de l'*Inferno* (69). La prudence demande que l'on reste circonspect devant de telles interprétations.

En revanche, il ne fait aucun doute que le triton symbolise Lucifer et les puissances infernales, tandis que la quinte juste et rapporte aux puissances célestes. De même, le thème 1 décrit les tourments et les terreurs de l'enfer : le rythme haletant, les notes répétées et le chromatisme ondoyant invitent à cette interprétation. Quant au thème 2, il est d'usage de lui attribuer la description des amours coupables de Francesca da Rimini pour Paolo Malatesta. En fait, ce thème est assez proche du passage correspondant de la *Dante-Symphonie* (mes. 279 sq, aux violons) : ce qui tendrait à confirmer l'interprétation habituelle.

Le thème annexe, aux allures de choral et avec un second accord de sous-tonique aux allures « grégoriennes », nous ramène dans la sphère religieuse et céleste, sans qu'il soit possible de préciser davantage.

Quant aux accords parfaits par tons descendants (mes. 361-365), présentés en forme d'évasement (mouvement contraire entre le grave et l'aigu), ils indiquent indiscutablement la montée vers le ciel, car Liszt reprend la même formule vers la fin du *Magnificat* de la *Dante-Symphonie* (mes. 395-414) sur les paroles *hosanna* et *halleluia*.

A partir de ces indications, on reste libre de construire « son » programme. Retenons ici ce qui est certain. Il s'agit d'une lutte âpre et féroce entre le bien et le mal, le ciel et l'enfer, Dieu et Lucifer. Les péripéties sont multiples et ménagent des rebondissements à surprise. Les forces du bien emportent la victoire finale : le triton disparaît après la mesure 323, les accords parfaits par tons descendants s'étalent juste avant l'affirmation par trois fois triomphante de la quinte juste qui termine (même sous la forme harmonique de quinte à vide) le morceau.

Œuvre de grande envergure, d'un souffle puissant, d'une réalisation technique et artistique remarquable, la « Dante-Sonate » est le plus beau fleuron de ces deux premières années de pèlerinage qu'elle clôt magistralement. Elle laisse pressentir la technique weimarienne des poèmes symphoniques, de la *Faust-Symphonie* et de la *Dante-Symphonie* qui n'en est qu'une version orchestrale plus élaborée et plus développée.

BIBLIOGRAPHIE

Dömling, Wolfgang. *Franz Liszt und seine Zeit.* Laaber, Laaber-Verlag, 1985, pp. 127-132.

Grabocz, Marta. *Morphologie des œuvres pour piano de Liszt.* Budapest, MTA Zenetudomanyi Intézet, 1986, pp. 184-185, 191-192.

Lespinard, Bernadette. *Liszt – Dante et la Pensée française,* in : *L'Éducation musicale,* n° 337 (avril 1987), pp. 7-9.

Pirro, André. *Franz Liszt et la « Divine Comédie »,* in : *Dante, mélanges de critique et d'érudition française,* Paris, 1921, pp. 165-184.

Walker, Alan. *Franz Liszt – The virtuoso Years 1811-1847.* Londres, Faber and Faber, 1983, pp. 275-279.

Winklhofer, Sharon. *Liszt, Marie d'Agoult, and the "Dante" Sonata,* in : *Nineteenth Century Music,* Juillet 1977, pp. 15-32.

---

52. Cf. *L'Éducation musicale,* n° 333 (décembre 1986), p. 11.

53. Ceci, grâce essentiellement au très beau travail de Sharon Winklofer : cf. *supra,* bibliographie.

54. Marie d'Agoult, *Mémoires,* Paris, 1927, p. 180. On remarquera qu'il est également question du *Penseroso :* cette remarque est à apporter comme précision aux considérations données dans le n° 344 de *l'Éducation musicale,* p. 18 et 20).

55. C'est environ du 6 septembre au 6 octobre 1839 que Liszt et Marie d'Agoult séjournent à San Rossore. De là, ils partirent pour Florence et se quittèrent le 18 octobre : Marie retournait à Paris et Liszt partit le lendemain pour Vienne et ses triomphes de la *Glanzperiode.*

56. Solange Joubert, *Une correspondante romantique – Madame d'Agoult – Liszt – Henri Lehman.* Paris, 1947, p. 35.

57. *Wien. Musikalische Chronik des vierten Vierteljahres 1839,* in : *Allgemeine Musikalische Zeitung,* vol. 42 (1840), p. 91-92.

58. Daniel Ollivier *Correspondance Liszt-Marie d'Agoult,* Paris, vol. II, 1934, p. 29.

59. Voici ce qu'il lui écrit le 20 septembre 1840 : « Vous ai-je jamais joué mon *Fragment dantesque ?* Je ne crois pas. Bon gré mal gré je le publierai à l'entrée de l'hiver avec la première de *Mes années de pèlerinage ».* in : S. Joubert, *op. cit., p. 128.*

60. *C'est ce que Liszt annonce à Joachim Raff. Cf. Hélène Raff, Franz Liszt und Joachim Raff im Spiegel inhrer Briefe,* in : *Die Musik I* (1911), pp. 287 et 389. Au même Raff et pendant la même année, Liszt annonce qu'il révise également le *Penseroso,* ce qui permet – contrairement à ce que nous avions dit antérieurement – de fixer une date terminale pour cette œuvre (cf. *supra,* note 54).

61. Cf. la reproduction de la page de titre du manuscrit chez Sharon Winklhofer, *art. cit.,* p. 131.

62. *Id., ibid.,* p. 30.

63. Alan Walker, *Franz Liszt,* p. 277.

64. Cette transition est, en fait, une immense dominante qui met d'abord en relief le triton *ré-sol dièse* (mes. 84-86). L'accord parfait de *ré bémol* des mesures 100-102 est, enharmoniquement, à nouveau la dominante de la tonique *fa dièse* qui arrive majorisée à la mesure 103.

65. La reprise de l'introduction (mes. 115-123) se fait sur le même accord de dominante que celui des mesures 77-89 et reprend le triton *ré-sol dièse.*

66. Comme Wolfgang Dömling, *op. cit.,* p. 127 et Marta Grabocz, *op. cit.,* p. 67.

67. C'est ce que fait M. Grabocz, *ibid.* Faire démarrer le développement à la mesure 115 – comme le propose W. Dömling (op. cit., p. 129) – est aberrant.

68. C'est aussi la façon de procéder de Carl Dahlaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts,* Wiesbaden, Athenaion, 1980, p. 111.

69. *Op. cit., p. 277-279. A. Walker suppose que Bache – qui était élève de Liszt – aurait pu recevoir ces indications directement du maître (p. 277-278).*

Roussel et la pédagogie musicale

par **Denise CLAISSE**
Directeur pédagogique des Jeunesse Musicales du Canada,
Chargée de cours à l'Université du Québec à Montréal

Si tout musicien ou bon amateur connaît A. Roussel compositeur, par quelques-unes de ses œuvres les plus populaires comme le *« Festin de l'Araignée »*, la *« Suite en Fa »* la *Troisième Symphonie en sol mineur »,* il sait rarement qu'il fut professeur durant une partie importante de sa vie. Il fut en effet pendant douze années chargé de l'enseignement du contrepoint à la Schola Cantorum, années pendant lesquelles il fut le guide de nombreux compositeurs qui devinrent ultérieurement de grands noms de la musique du XXe siècle. Si l'on considère qu'il fut le maître de compositeurs aussi opposés dans leur expression artistique que Satie, Varèse et Martinu, aux langages si éloignés de son propre langage musical, on a le choix entre deux alternances quant à la valeur de son message didactique : soit il fut un professeur subi pendant les études et oublié dès la sortie de l'école, soit il fut un véritable éducateur, c'est-à-dire quelqu'un qui, loin d'annihiler la personnalité en imposant sa volonté, permet, par une attitude accueillante et des connaissances solides, à la sensibilité et à l'intelligence de chacun de s'exprimer. Fut-il ce vrai pédagogue dans le sens éthymologique du terme, c'est-à-dire celui qui « conduit les enfants » ou les étudiants, participant activement à leur formation et à leur développement sur un plan technique comme sur un plan humain ? Et s'il fut, comme on est porté à le croire, révélateur de personnalités musicales, aidant ses élèves à éclore à eux-mêmes, trouvant par son influence leur propre voie artistique, manifesta-t-il par d'autres moyens que le professorat, son attention pour les jeunes ?

Quoique sa production de pièces pédagogiques soit peu abondante, se limitant à des pièces pour piano : « Les contes à ma poupée », à une pièce pour pipeau et piano et à une œuvre imprégnée d'une atmosphère de fête : *« A Glorious Day »*, écrite pour les « American Band », harmonies fréquentées par les élèves des collèges et universités d'Amérique du Nord, il est néanmoins significatif qu'il ait accepté de consacrer du temps à leur écriture, si modestes soient-elles. Il sut aussi s'intéresser aux réalisations des jeunes qui n'étaient pas ses élèves : on le voit classer les cinquante-sept partitions du concours Scherchen « Jeunesse 1937 », année où il s'exprime sur l'éducation musicale, à l'occasion du congrès réunissant en juin des délégués de différents pays venus à l'invitation de



la Société d'Éducation Musicale de Prague, afin d'étudier la question des auditions musicales pour la jeunesse. Ainsi, écrivait-il : *« Je me réjouis de voir la musique considérée enfin comme un facteur important à l'éducation, en général débarrassée de l'étiquette « d'art d'agrément » qu'on lui a longtemps infligée dans les milieux bourgeois. Cette question des auditions musicales pour la jeunesse est complémentaire de celle, non moins intéressante, de l'éducation musicale de l'enfant. Et nous touchons ici au problème si délicat de la musique à l'école primaire (...). Je crois qu'il serait bon d'instruire musicalement les enfants des écoles d'une façon un peu plus rationnelle, de former d'abord leur oreille, et tout en les amusant de donner, à tous ceux du moins qui y paraissent aptes, quelques notions de solfège élémentaire. Dans l'enseignement secondaire, nous sommes loin du compte. Et à part quelques heureuses exceptions, il ne semble pas que la part faite à la musique dans les lycées et collèges soit celle que recommandait Platon. Les encouragements donnés à l'art musical se traduisent chez nous beaucoup plus volontiers en paroles qu'en actes. Mais il ne faut désespérer de rien, et c'est peut-être encore du peuple que viendra le salut. »*

Ce n'est pas un hasard non plus s'il donnait au mouvement initial de sa *« Première Symphonie en si bémol »* le titre « Ardeur enthousiaste de la jeunesse en route vers la vie ». Lui qui aida si souvent financièrement et moralement les jeunes auxquels il trouvait du talent, avait réellement la passion de la jeunesse, passion allant jusqu'au désintéressement : nous l'avons vu, par exemple, au comité de la Société Indépendante de Musique Contemporaine refuser l'inscription de sa 4e Symphonie au programme d'un festival estimant que la Société avait pour but de faire connaître des jeunes et qu'il ne devait point leur usurper une chance.

S'il semble vrai au début du XXe siècle, selon l'affirmation de Paul Landormy que « le monde entier a reconnu les vertus de l'art d'Albert Roussel, art essentiellement jeune et qui a toujours eu les sympathies des jeunes parce que l'esprit et le cœur de Roussel restaient perpétuellement ouverts à toutes les nouveautés », qu'en est-il maintenant ? S'il est quasi oublié dans les programmes scolaires au Canada où je vis, l'est-il réellement moins en France ? A part le « Festin de l'Araignée », que fait-on connaître de sa production aux accents cependant si juvéniles et si vigoureux, qualités qui sont l'apanage de la jeunesse, qualités unanimement prônées par ses commentateurs et ses critiques.

N'est-il pas temps de changer d'habitudes et d'ajouter Roussel au binôme Debussy-Ravel ?

Pour tenter de le prouver, après avoir jeté un regard sur l'enfance et l'adolescence du compositeur, je partagerai mon étude en trois parties :

– considérant sa vie,

1° Roussel, pédagogue ;

– considérant son œuvre,

2° Ressources thématiques susceptibles d'intéresser les jeunes ;

3° Ressources musicales susceptibles de les former ;

avant de conclure sur la portée didactique de sa vie et de son œuvre.

Enfance, adolescence et période d'études

Enfant, il ressemble en bien des points aux jeunes de nos écoles. Comme beaucoup, il est livré à lui-même, son enfance étant privée successivement de son père, de sa mère et de son grand-père. Comme certains d'entre eux, il apprit le piano en amateur se délassant ainsi de ses devoirs d'école. Comme de nombreux adolescents enfin, il a des préférences musicales, telle la 7e Symphonie qui fera de Beethoven son dieu musical jusqu'à l'âge de 18 ans. Mais les lectures de Jules Verne le passionnent alors plus que la musique et il concrétise ses rêves de voyages et d'exploration fantastiques en s'engageant dans la marine. Reçu au concours d'entrée de l'École Navale, il appartiendra sept années durant à la Marine Nationale, naviguant en qualité d'officier à travers le monde.

Sentant grandir en lui le goût passionné pour la musique, il fait installer un piano à bord sur lequel il joue des morceaux à la mode pour faire danser ses camarades. Mais là ne se limite pas son activité musicale. Incapable d'attendre, et bien que n'ayant pas appris les techniques d'écriture, il compose *« Andante pour trio à cordes et orgue »* joué à Noël, pendant une escale, à la Cathédrale de Cherbourg. Encouragé à répondre à sa vocation de musicien, notamment par un camarade qui fait un mensonge pour mieux le convaincre, en disant que le chef d'orchestre Colonne avait apprécié la lecture de sa « Marche Nuptiale », il donne à 25 ans sa démission d'officier et commence avec le plus grand sérieux des études musicales complètes. Ses progrès sont si fulgurants qu'il est bientôt nommé professeur de contrepoint dans l'école où il continue ses études.

Ainsi Roussel prouvait que la musique n'est pas réservée à ceux qui, comme Mozart, en commencent l'étude dès le pus jeune âge, mais qu'on peut devenir musicien à l'âge adulte par sa propre détermination.

1. Roussel pédagogue

Roussel était un type d'homme assez rare pour nous inspirer l'idée de le mieux connaître. D'une honnêteté foncière et d'une inaltérable amabilité, il marquait toutes ses façons d'être par la bonté la plus noble. Il n'avait pas la distance lointaine qu'ont de nombreux maîtres arrivés. Pour chacun, il était d'une approche facile et en particulier pour les jeunes qu'il aimait enseigner. Son premier biographe, Arthur Hoerée, raconte qu'à la question : « Aimez-vous les jeunes ? », il aurait répondu « Beaucoup », poursuivant par des exemples : « Auric qui savait tout à 14 ans, le bon Satie prenaient volontiers le chemin de ma maison... Et puis Jean Cartan si doué qui m'avait dédié son quatuor et qui devait mourir à 25 ans. Et Alexandre Stefanesco (...) qui à 13 ans m'écrivait des lettres d'une maturité, d'un sens critique que je souhaiterais à beaucoup de ses aînés. » Solidaire, il savait se réjouir de leurs réussites et s'attrister de leur revers.

En 1982, Vincent d'Indy confie à son disciple une classe de contrepoint qu'il conservera jusqu'à la guerre de 1914, dispensant un enseignement d'autant plus valable qu'il donnait l'exemple d'un labeur persévérant, son travail de professeur étant rythmé par celui de compositeur. Nombreux sont ses élèves ayant attesté la valeur de sa pédagogie. Roland Manuel qui fut son élève à la Schola s'exprime à son sujet : *« Il était large d'idées, mais sans mollesse, scrupuleux, ne laissant passer aucune licence, à moins qu'elle ne fût rachetée par une invention d'une jolie musicalité, imposant sa discipline sans éclat de voix, usant plutôt d'une ironie si nuancée qu'elle ne pouvait laisser d'amertume. Aux musiciens les mieux outillés, il savait suggérer beaucoup de choses en peu de phrases. »* Esclave d'aucun dogme esthétique selon Paul Le Flem (un autre de ses élèves) et respectueux de la personnalité de chacun, il fut l'un des pionniers qui orienta la jeune musique vers d'autres destins.

Mais son impact ne se limite pas à l'école, Roussel s'imposa aussi par son art, influençant de nombreux musiciens du XX[e] siècle. Le grand compositeur tchèque Martinu fut si impressionné par le « Festin de l'Araignée » et par le « Poème de la Forêt » qu'il décida d'aller à Paris lui demander des leçons. *« Je suis arrivé avec (...) un chaos d'idées et c'est lui qui m'a indiqué, toujours avec justesse et avec une précision qui lui était propre, le chemin qu'il faut suivre, tout ce qu'il fallait garder et ce qu'ilfallait rejeter. Il a réussi à mettre de l'ordre dans mes pensées, mais je n'ai jamais su comment il y est arrivé. Avec sa modestie, sa bonté, sa noblesse et aussi avec son ironie fine et amicale, il m'a guidé de telle façon que cela s'est toujours passé presque sans que je m'en aperçoive (...). Tout ce que je suis venu chercher à Paris, je l'ai trouvé chez lui et, de plus, son amitié a toujours été le plus précieux des réconforts. »*

Ce n'est pas un cas isolé. Bien que n'exerçant après la guerre aucune fonction officielle, il voit venir à lui de plus en plus nombreux des compositeurs étrangers qui lui demandent soit des conseils, soit de véritables leçons. Il manifestait un constant effort de compréhension à quiconque possédait un don, sans considération de tendances, d'école, de clan ou de milieu social. La lettre que lui adressait en juillet 1937 le compositeur tchèque Kricka en témoigne : *« On doit toujours apprendre, et j'ai appris de vous plus que vous ne pensez. En quelques mots, vous m'avez dit des choses que l'on ne trouve pas dans les livres. »*

Mais son influence déborde de beaucoup le cadre de son action sur ses disciples, et plus encore que par son enseignement, c'est par ses œuvres qu'il fut, artisan du rajeunissement de la conception musicale, un maillon de l'évolution de la musique contemporaine. Sa correspondance atteste que des musiciens de valeur avaient foi en lui. A partir des grandes œuvres de la période 1920-1925, il est soutenu par presque toute la jeune école : Auric, Milhaud, Honegger, Ibert, Delvincourt, en plus de ses élèves et disciples.

Darius Milhaud vante la sûreté d'une évolution si logique et si directe et admire ses recherches constantes aboutissant « à une maîtrise totale de son art ».

Roussel écrivait en 1919 un article sur les « nouveaux jeunes qui devaient devenir *« le Groupe des six »*, et auquel Darius Milhaud appartenait. Il suivit par la suite l'évolution de ce groupe — sa correspondance en témoigne — avec le plus vif intérêt.

On pourrait aussi, si le cadre de cette étude n'était pas limité, parler de l'enseignement qu'il transmit, par ses pertinents articles, sur les grands auteurs de l'histoire de la musique tels Chopin, Weber, Wagner, Debussy ou Stravinsky.

Roussel qui marqua si fortement les jeunes de son époque par ses leçons de maîtrise, de logique et d'indépendance, doit être connu des jeunes d'aujourd'hui. Jouissant de son vivant d'un grand prestige en de nombreux pays, son œuvre mérite que les enseignants de la musique fassent davantage connaître les richesses de son message artistique aux générations actuelles.

(A suivre)



vient de paraître dans la collection

"Le Pupître"

E. LALO

MÉLODIES

éditées par

Joël-Marie Fauquet

Les 23 mélodies qui jalonnent la carrière de Lalo sont réunies ici pour la première fois en un seul volume et dans une version critique. Dispersées dans trois recueils depuis longtemps introuvables, elles sont pratiquement inconnues de notre époque. Pour les mélomanes du XX[e] siècle ces mélodies d'une grande originalité sur des texte de Hugo, Musset, Lamartine etc., publiées dans leurs tonalités d'origine, seront une révélation.

Demandez nos catalogues chez votre marchand ou chez

A. LEDUC

175, rue Saint-Honoré
75040 PARIS CEDEX 01

Association des Professeurs d'Education Musicale (APEMu)

est la *SEULE* organisation professionnelle regroupant les professeurs d'Education musicale des lycées et des collèges.

Enseignants ou futurs enseignants qui souhaitez nouer des relations avec d'autres représentants de votre profession, qui souhaitez dynamiser votre enseignement, l'A.P.E.Mu. vous propose des rencontres, des informations, des stages. Elle publie un Bulletin trimestriel, lieu de libre expression et lien privilégié entre tous les membres de notre profession, à quelque catégorie qu'ils appartiennent.

Association des Professeurs d'Education Musicale

Siège social :

65, rue La Bruyère, 92500 Rueil-Malmaison

Tél. : (1) 45.51.07.36

EXAMENS et CONCOURS

Concours interne et concours d'accès à l'échelle de rémunération des professeurs certifiés - 1987

COMPOSITION SUR L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE *(Durée : 6 heures)*

L'existence de la *sonate en trio* confirme-t-elle ou infirme-t-elle l'idée d'un cosmopolitisme européen à l'époque des Lumières ?

Vous appuierez votre réflexion sur des exemples précis empruntés à l'œuvre de Haendel et de ses contemporains. Vous vous efforcerez d'élargir votre propos à toute forme d'expression artistique et littéraire de cette période.

Baccalauréat - A3 - Session normale juin 1987

A. COMMENTAIRE D'UNE ŒUVRE MUSICALE *(sur 10 points)*

Ravel, Le Tombeau de Couperin,
« Rigaudon », p. 46 à 56, version orchestrale (édition Durand).

1° Que signifie le titre de l'œuvre *Le Tombeau de Couperin* ?

2° Relevez les thèmes principaux et dégagez la structure du « Rigaudon ».

3° En quoi Ravel vous semble-t-il renouer avec la tradition ? En quoi d'autre part, cette pièce vous apparaît-elle typiquement ravelienne ?

(Considérez pour cela les caractéristiques d'ordre structurel, mélodique, rythmique, harmonique, tonal et orchestral.)

4° Citez d'autres *Suites* écrites, au XXe siècle, par d'autres compositeurs français. Dites ce que vous savez de l'une d'entre elles.

B. ANALYSE HARMONIQUE *(sur 10 points)*

Schumann, extrait des *Bunte Blätter* (édition Breitkopf).

1° Indiquez la tonalité générale de chacune des deux parties A et B jusqu'au mot « Fin ».

2° Relevez les modulations et emprunts jusqu'au mot « Fin ». Précisez le numéro de la mesure et du temps.

3° Quelle est la nature des cadences situées :
a. Mesures 15, 16 ;
b. Mesure 32 ?

4° Comparez les mesures 21 - 22 - 23 d'une part, et les mesures 29 - 30 - 31 d'autre part. Qu'ont-elles en commun ? Qu'est-ce qui les différencie ?

5° Indiquez les chiffrages des mesures 8 - 12 - 14 - 17 (un seul chiffrage par mesure, noter le degré de la fondamentale).

GESCHWINDMARSCH (1849)
(in BUNTE BLÄTTER, Op.99
de Robert SCHUMANN

Molto marcato M.M. ♩= 108

A

B

FIN

Nouveautés dans l'Edition Musicale*

CLARINETTE SAXOPHONE

Editions Salabert.

— **Edith Lejet : Jade** pour saxophone alto et percussion (P-El.).
La partie de percussion est très simple et peut être jouée par le professeur de saxophone. La partie de saxophone est enlevée, rythmique, avec de beaux passages expressifs. L'écriture utilise les techniques contemporaines de l'instrument, ce qui ne peut être que bénéfique pour les élèves.

Editions Lemoine

— **Etienne Rolin :** Aphorismes VII (de A à J) pour saxophone solo. Dix pièces qui donnent un petit aperçu des nouvelles possibilités techniques et expressives du saxophone. Ces « ouvertures » s'adressent aussi bien aux amateurs, aux élèves qu'aux professionnels.
— **Jose Luis Campana : Pezzo per Claudio** pour saxophone alto en mi bémol.
Pièce de musique contemporaine d'une durée approximative de 6 mn. Techniquement, elle réclame de l'instrumentiste de bien posséder le slap, l'émission des harmoniques sol et sol dièse et de bien maîtriser la colonne d'air. Musique exigeance donc intéressante à travailler.

Editions Alphonse Leduc :

— **Alain Louvier. Le jeu des sept musiques** pour quator de saxophones (Concours du CNSM de Paris).
« Le jeu des sept musiques est une sorte de vision cauchemardesque d'un musicien qui cherche et qui, peu à peu, à court d'idées personnelles se laiss envahir par toutes les musiques ambiantes et par les schémas pré-établis. Le triomphe final du « disco » ne saurait être qu'une vision de désespoir et une interrogation : la pulsation égale est-elle plus forte que toute autre évolution musicale ? » (Note désabusée de l'auteur). Le saxophone alto est soliste, les trois autres servent de « répliques » et sont mobiles. Un espace suffisamment large et profond est nécessaire. L'idée est originale, la réalisation difficile (Supérieur ou excellence).

— **Jean-Michel Defaye : six pièces d'audition** pour 4 clarinettes en si bémol.

Les pièces de J.M. Defaye sont toujours très agréables, vivantes, rythmiques, avec des surprises. Le langage atonal est bien maîtrisé. Elles sont idéales pour être jouées de jeunes élèves d'Elémentaire (n° 1 & 4) ou de Moyen et Supérieur (n° 2, 3, 5, 6). Ils en tireront beaucoup de profit.

Editions Choudens :

— **Jean-Jacques Werner : trois paraphrases** pour sextuor de clarinettes. (en mi bémol, 2 en si bémol, 1 alto en mi bémol, 1 basse en si bémol, 1 contrebasse en si bémol). Trois belles pièces de concert. Musique contemporaine très difficile de mise en place mais sans difficultés techniques insurmontables. L'écriture est aérée. Les possibilités dynamiques et mécaniques de l'instrument sont largement employées. Même si on ne peut monter le sextuor, on peut avec profit travailler ou faire travailler les différentes parties.

— **Jean Bouvard : Suite Française** pour quatuor de saxophones.
Pas de difficultés dans cette suite d'une écriture traditionnelle.

Editions Transatlantiques (collection Jacques Lancelot)

— **Carl Stamitz : Quatuor en Ré M.** op 8 n° 1 pour 2 clar. en si bémol, une alto en fa (ou 3e en si bémol) et basse en si bémol. Adapté par Jacques Lancelot. Il faut se réjouir de ces adaptations d'œuvres du XVIIIe siècle, trop peu nombreuses encore. Niveau : Moyen. La partie de 2e clarinette peut même convenir à un niveau élémentaire.
— **Robert Schumann : Chant du Soir** op. 85 n° 12 pour clarinette en si bémol et piano ou clarinette en la. Arrangement de **Michel Lethiec.**
Une très belle mélodie lente et expressive. Pièce idéale pour familiariser les jeunes élèves avec la musique romantique. Elle devrait mieux sonner à la clarinette en la.
— **L'abeille** de **Franz Schubert** op. 13 n° 9. Clarinette en si bémol et piano. Adaptation de **Jacques Lancelot.** Très agréable pièce plus légère qu'un certain vol du bourdon !

Jean Peylet

GUITARE

Editions Salabert
Number One de **Michèle Reverdy**

Cette pièce est publiée dans la collection « Guitare multiple » dirigée par Dominique Daigremont. Son auteur est professeur d'analyse au Conservatoire de Paris. Ecrite au départ pour guitare 10 cordes, elle est donnée ici en version, 6 cordes (accord: do - si b - ré - sol - si - mi).

Vampyr ! de **Tristan Murail** pour guitare électrique Tristan Murail précise bien ici ses intentions :

« Matériel nécessaire : une véritable guitare électrique de type « Rock », munie d'une manette de vibrato (indispensable !), jouée impérativement au plectre - une pédale de distorsion - une pédale de volume - un ampli.(...) Type de son à rechercher : le son souhaité se rapproche du son de guitare solo, tel qu'on peut l'entendre chez Carlos Santana, Eric Clapton etc. (...) Néanmoins, et en dépit (ou à cause) de toutes ces subitilités, faire passer dans Vampyr ! toute l'énergie de la musique rock, avec le nombre de décibels appropriés ».

La Basse Electrique de **Tony Ballester**

Cette méthode de 88 pages est consacrée exclusivement à la guitare basse électrique. L'auteur examine de façon à peu près exhaustive tous les aspects de la pratique de cet instrument en 5 chapitres : Généralités - Théorie - Connaissance du manche - Exercices de styles (jazz, blues, latin...) - Exercices, harmoniques, lecture, expression accompagnée d'un disque de travail.
La transmission d'un patrimoine musical n'est jamais chose aisée, s'agissant de musique improvisée, et étant donnée la multiplicité des styles pratiqués. L'auteur a parfaitement mené à bien sa tâche ; gageons que cette méthode devien-

dra vite indispensable à tous ceux, quel que soit leur niveau, qui pratiquent cet instrument.

Editions J.M. Fuzeau
Initiation rythmique à la guitare d'accompagnement - 1er cahier de **G. Rapatel** (une cassette d'illustrations sonores est vendue séparément).

Premier cahier pour la guitare d'accompagnement : chansons traditionnelles (répertoire français et américain) de **G. Rapatel.**
Il s'agit dans ces 2 volumes d'accompagnement de chansons populaires : c'est l'aspect convivial de la guitare, son côté veillées - feux de camps. La pratique que Boby Lapointe appelait familièrement « la guitare sommaire » retrouve ici ses lettres de noblesse. Et c'est finalement une bonne chose, surtout lorsque, comme c'est le cas, l'auteur sait de quoi il parle.

Editions Musicales Transatlantiques
Balance de **Edith Lejet**

Publiée dans la collection *« la guitare contemporaine »* dirigée par *Rafael Andia.* Pièce difficile (niveau supérieur).

Prélude à la mise à mort de **Philippe Drogoz**

Après « Voyage pour une guitare », dont nous avons parlé dernièrement, voici une pièce plus ancienne de Philippe Drogoz. Composée en 73, elle est écrite pour guitare préparée à l'aide d'aiguilles à tricoter. La guitare est traitée comme un instrument à percussion ; elle est posée sur les genoux, et les aiguilles sont frappées entre autres avec des baguettes. Cependant, il ne s'agit pas d'imiter le timbre d'autres instruments, mais bien d'utiliser toute la complexité sonore spécifique de la guitare. La partition, comportant beaucoup de symboles graphiques, est difficile d'accès, mais ne demande pas une grande technique d'exécution.

Deux lamenti de **Francis Kleynjans**

Deux courtes pièces néo-classiques

Quatre imitations du cuatro de **José-Luis Narvaez**

Le cuatro est une petite guitare vénézuélienne à 4 cordes. Narvaez s'est inspiré de cet instrument et de son répertoire pour écrire ces petites pièces faciles.

Editions Berben (distribution Transatlantiques)
Changing Shadow de **Antony Sydney**

Niveau Moyen. Fin d'Etudes.

Studio per un preludio... del XX secolo de **Fabio Fontana**
Niveau Elémentaire.

Editions Ricordi (distribution Transatlantiques)
Dix pièces de **John Dowland** transcrites par **H. Ceballos.**

Une sélection de pièces du compositeur élizabetain : Fortune - Complaint - Tarleton's Riserrectione - Lord Strang's March - Mr. Dowland's Midnight - My Lord Willoughby's Welcome Home - Mrs. White's Nothing - Orlando Sleepeth - Preludium - A Piece Without Title.

Antologie de 15 études classiques sur les ornements recueillies par S. Grondona : études de Aguado, Giuliani, Carcassi, Carulli, Nava, Sor.

Editions Henry Lemoine
Deux pièces de **Philippe Cauvin :** Petite étude n° 2 « passé composé » et Fantaisie bordelaise.

Triptico Argentino de **Walter Heinze :** Préludio - Vidala - Ritmo trunco. Doigtés de E. Isaac.

Trois Etudes de **Thierry Rougier :** Modes divers - Au goût bulgare - Trois petits canons pendus au plafond.

Ces trois dernières partitions sont publiées dans la collection *« Séminaire International de Guitare de Mérignac ».*

Mascarades (1er recueil) de **Nikita Koshkin**
13 pièces faciles et progressives écrites par un jeune compositeur de Moscou. Une démarche pédagogique intéressante.

Modinha Brasileira de **Celso Machado**
7 pièces faciles inspirées du folklore brésilien, pour 2 et 4 guitares (niveau préparatoire - élémentaire). Les pièces en quatuor sont accompagnées des parties séparées.

Le répertoire de la guitare manque cruellement de musique d'ensemble, et les professeurs sont souvent obligés de réaliser eux-mêmes avec plus ou moins de bonheur des arrangements et transcriptions pour faire jouer leurs élèves en groupe. Les éditions Lemoine ont l'air de s'attaquer au problème avec ce recueil de Machado, les 5 excellentes transcriptions de Rivoal présentées ci-dessous, et le cahier de musique d'ensemble de Zarate dont nous avons déjà parlé.

5 arrangements pour *ensemble de guitare* de **Yvon Rivoal :**
Andante du Concerto en sol Majeur de *Antonio Vivaldi*
Sarabande variée de *G.F. Haendel*
Pavane de *Luis Milan*
Le vieux Château de *Modeste Moussorgsky.*

Ces pièces sont réalisées à 5 parties, la 5e étant conçue pour une guitare accordée à l'octave grave (mais néanmoins jouable sur un autre instrument). L'Andante de Vivaldi comporte en plus deux guitares solistes. Des arrangements bien faits (comportant conducteur et parties séparées), des auteurs au-dessus de tout soupçon : que demande le peuple !

Carnets du guitariste volume 4 de **Yvon Rivoal**
Suite de la méthode maintenant bien connue. Même qualité, même sérieux ; niveau préparatoire 2.

Méthode de basse continue *à l'usage de la guitare et des instruments à cordes pincées* de **Marc Tallet.**

A la lecture de cette méthode, on reste atterré à la simple pensée qu'elle n'existait pas auparavant ! Tout commentaire est inutile, un seul conseil : l'acheter tout de suite, la découvrir, la faire découvrir. Aux déjà initiés, elle permettra de clarifier leurs connaissances et de passer à la pratique, à l'aide de nombreux extraits musicaux (Bach, Monteverdi, Hotteterre...) Aux débutants, elle apprendra tout, depuis le commencement, très simplement.

Nous avons reçu une cassette **« Guitare Flamenco »** de **Jean-Louis Pasteur**. Il s'agit de l'illustration sonore de sa méthode-anthodologie, dont nous avons récemment fait l'éloge. La méthode et la cassette sont disponibles chez Jean-Louis Pasteur, La Faye Chapon, Clugnat 23270 Chatelus-Malvaleix.

Signalons aussi la récente naissance de *DIAM* (Diffusion-Art-Musique) qui distribue par correspondance accessoires et partitions de musique. Un catalogue guitare gratuit est disponible. Adresse : DIAM, 4, rue Leroux 94100 Saint-Maur.

Jean-Pierre Chauvineau

* Voir l'Education Musicale n° 345

Pour une approche sensible et concrète des chefs-d'œuvre de la Musique...

RESTONS ENCORE EN ESPAGNE...

« Pays des Gitans et des inquisiteurs,
des corridas et de la plus austère dévotion...
De l'habit de bure et de lumière... »

Ces aspects très opposés se retrouvent dans la nature, le peuple et les arts espagnols.

Préparation... ou mise en condition

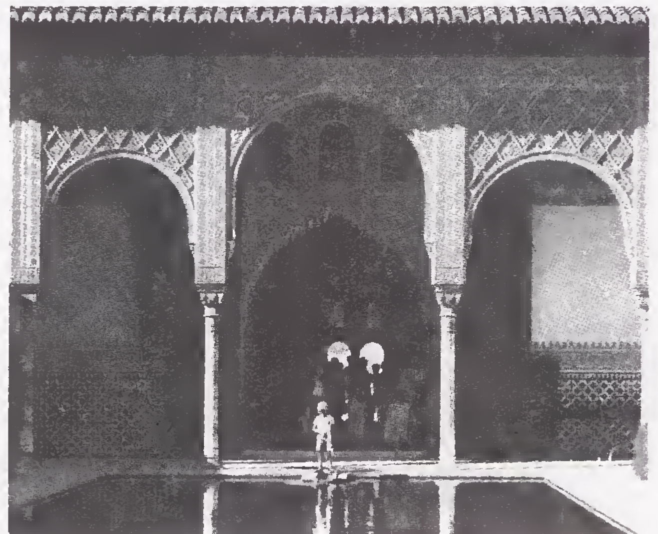
En route pour *Grenade !*

Cette ville possède deux des plus beaux joyaux de l'Art maure : *l'Alhambra* et le *Généralife...* elle est aussi *le royaume de la guitare et du vrai chant espagnol !*

Pour arriver à Grenade, il nous faut prendre une route vertigineuse et désertique qui escalade de très hautes montagnes avec quelques échappées sur une vallée luxuriante... des paysages fiers, sauvages et très séduisants. On trouve déjà dans la nature les traits de caractère des habitants de l'Andalousie et celui de la musique espagnole. Avez-vous déjà constaté que selon l'âpreté du sol ou la douceur du climat, *les danses et les chants populaires se modifient* en Espagne ? plus tendres dans la douce *Catalogne*, plus graves en *Castille* ou en *Aragon* (centre de l'Espagne). Ils deviennent plus profondément langoureux, plus profondément arabes en *Andalousie* (le sud de l'Espagne est très proche de l'Afrique).

Discographie

Folklore :
– Espagne éternelle : ARN 33305 ;
– Viva España :ARB 33653.
M. de Falla :
– *L'Amour sorcier* (intégrale av. V. Los Angeles et Giulini + *Tricorne) :* VDMC053-01-317.



L'Alhambra. Cour des Arrayanes.

L'histoire que je veux vous conter aujourd'hui se situe dans un paysage très andalou.

Manuel de Falla en est le compositeur. Écoutons tout d'abord l'Introduction de cette œuvre...

Chanson triste (de l'Amour sorcier) (2' env.)

Un instrument précède la chanson au caractère sombre et tragique : le *hautbois* qui évoque la plainte d'une belle gitane : *Candelas* (la mélopée obsédante du hautbois, sur les *cordes pincées en pizzicati* rappellent les accords de guitare, évidemment !).

(Même passage)

Qu'est-ce qui rend *Candelas* si triste ?

– *Candelas* aime *Carmelo,* mais chaque fois que *Carmelo* s'approche d'elle, *le fantôme* d'un ancien amoureux surgit entre eux : un instrument suggère cette situation ; quel est-il ?

Début de la Danse de la Frayeur

– *Une trompette* agressive traduit musicalement laterrible situation de *Candelas.* Elle est obsédée et sa danse traduit sa frayeur !

Idem (2'10" env.)

Les amis de *Candelas* décident alors d'aider la belle gitane. Ils font appel à toutes sortes de sortilèges et de ruses pour la libérer de son fantôme ! Un vieux pêcheur va d'abord tenter de la calmer en lui contant, sur un rythme berceur, une histoire très simple, très douce...

Récit du pêcheur (1' env.)

Un *cercle magique* est ensuite tracé autour d'elle ; puis les gitans vont à leur tour chasser les mauvais esprits... A minuit, ils allument un grand feu...

Minuit et danse rituelle du feu (2' env.)

Les flammes s'élèvent, ronflent (*trilles des cordes et des clarinettes*)... les gitans se livrent à la danse du feu et les danseurs se laissent gagner par la frénésie du rythme ; *tout l'orchestre participe à cette frénésie ;* une force étrange se dégage de cette musique...

Danse rituelle du feu (4'20" env.)

Vont-ils réussir à chasser le fantôme ?

L'amour et un sorcier qui fait fuir les fantômes ! *Candelas* libérée, heureuse, chante au petit matin sa joie : *une très belle phrase des violons* nous dit son bonheur...

Final (1'20" env.)

Complément d'information... pour les plus expérimentés

– De nature noble et fière, les hommes de ce pays ont adopté dans *leur folklore* les expressions les plus diverses. Ils ont su faire la part de tous les courants étrangers qui les ont marqués ; ils ont pourtant exprimé en même temps leur vraie personnalité.

– L'*Art flamenco, typiquement andalou,* est fait de mélopées étranges, chargées d'ornements d'une grande variété de rythmes de danses et qu'il serait intéressant de comparer avec les chants populaires d'autres régions de l'Espagne.

– *La musique savante espagnole,* à partir du XIXe siècle, trouve ses thèmes et ses rythmes dans ce folklore, influencé d'*éléments latins et arabes,* qui confèrent une chaleur, un dynamisme, une variété sans précédent à la musique espagnole. Celle-ci est à la fois fière et simple, sauvage et gracieuse. Les rythmes, très variés, y tiennent une place très importante. *On peut confondre chants et danses,* car en Espagne il n'y a pas de chant sans danse, ni de danse... sans chant !

La richesse de l'orchestration donne aussi beaucoup d'expression à cette musique.

L'Amour Sorcier (1915)

Ce ballet en un acte (avec chants) comprend treize numéros. Cette histoire nous plonge dans une atmosphère de sorcellerie et d'incantations. Elle représente la plus fidèle incarnation de l'Andalousie. C'est à Grenade, ville ardente, sensuelle, voluptueuse, ensorcelante, que se situe cette belle et sombre histoire d'amour.

Manuel de Falla

Il est né à Cadix en 1878. Il est mort en Argentine en 1946.

Sa jeunesse et son enfance sont calmes, studieuses.

Ce n'est qu'à l'âge de 30 ans qu'il vient à Paris (1907-1914) où il approfondit ses connaissancesm musicales et se fait des amis : C. Debussy, M. Ravel, I. Stravinsky, P. Dukas... et I. Albeniz !

En 1914, M. de Falla retourne en Espagne, vit à Grenade où il mène une existence très austère.

Après la guerre civile, il quitte courageusement son pays pour l'Argentine, renonçant à tous les avantages pécuniaires dont il jouissait dans sa patrie.

Sa maison de Grenade est devenue un musée.

C'est le plus cultivé (musicalement) des musiciens espagnols que nous avons évoqués... son style, d'une noble grandeur, est classique, sobre, dépouillé. Ses œuvres ont une couleur et une vitalité extraordinaire. Profondément ibérique, *M. de Falla* s'attache, plus que ses amis *Albeniz* et *Granados,* à retrouver les inflexions du *cante-jondo,* chant profond et âpre de l'Andalousie (à l'origine du *flamenco*).

Son orchestration est d'une très grande qualité. Il faut au moins connaître de ses œuvres : *La vie brève (1905), L'Amour sorcier (1915), Le Tricorne (1919)...* opéra et ballets... *Nuits dans les jardins d'Espagne,* pour piano et orchestre.

Jacqueline PLANEL

Paul DOURSON

Richard WAGNER (1813-1883)

LE VAISSEAU FANTÔME

Le Vaisseau Fantôme repose sur une légende populaire suggérée à Wagner par la lecture d'un poème de Henri Heine (1) qui peut se résumer de la manière suivante :

Condamné à naviguer éternellement parce qu'il a blasphémé, le marin maudit n'aborde la terre qu'une fois tous les sept ans. Il ne peut être sauvé que par l'amour désintéressé d'une femme dont l'entier et absolu dévouement rachètera la malédiction qui pèse sur lui.

La composition du « **Hollandais Volant** » – tel est en fait le titre exact donné par Wagner à son drame (Der fliegende Holländer) – s'étend sur l'année 1841 que le compositeur passa à Paris et à Meudon (2).

Dans son livre intitulé « **Ma Vie** », le compositeur raconte comment cette légende s'est imposée à lui, quelle forme elle prit dans son esprit lors d'une traversée mouvementée qui devait le conduire du petit port de Pillau situé sur la côte de la mer baltique jusqu'à Londres, à bord d'un navire de commerce – La Téthys (3) – au mois de juillet 1839, bateau sur lequel il s'était embarqué avec sa femme et son chien :

Le voyage jusqu'à Londres ne devait durer que huit jours, mais des vents contraires ralentirent considérablement le voyage. Au bout de huit jours, la frêle embarcation arriva en vue de Copenhague. Elle cingla ensuite vers le Skagerrak (4), mais à ce moment elle subit une violente tempête, soumettant les passagers à de terribles épreuves. Parqués dans la cabine exiguë du capitaine, ceux-ci furent livrés aux affres du mal de mer et de l'épouvante. La violence des vents obligea le capitaine à chercher un abri dans un port de la côte norvégienne. Mais laissons à présent la parole au compositeur :

« Une impression inoubliable m'envahit lorsque l'écho des formidables murailles renvoya l'appel lancé par l'équipage du navire au moment où il jetait l'ancre. Ce cri retentit dans mon âme comme une prémonition de ce qui deviendrait plus tard le chant des matelots dans mon « Hollandais Volant ». A ce moment, j'avais déjà dans l'esprit un thème qui, sous l'effet de cette impression, prit forme et couleur » (5).

Le séjour parisien de R. Wagner (septembre 1839 - avril 1842)

Avant de s'atteler à la composition de son « Hollandais Volant », Wagner avait déjà à son actif plusieurs autres opéras dont le dernier en date, « Rienzi », vaste opéra en cinq actes, avec grands ensembles, cortèges et défilés militaires, sur lequel il comptait beaucoup pour se faire connaître à Paris, sur la scène de notre Opéra. Il se voit du même coup obligé de reprendre l'étude du français qu'il avait sérieusement négligé lors de ses études au lycée.

Sous prétexte de s'entraîner, il parvient à obtenir de son professeur de français une traduction du texte de « Rienzi » qu'il recopie aussitôt afin de pouvoir présenter son œuvre, à moitié terminée, dès son arrivée à Paris.

Mais, malgré les recommandations de Meyerbeer, compositeur influent faisant autorité dans les milieux du théâtre parisien, ni « Rienzi », ni « Le Hollandais Volant » ne seront retenus par la Direction de l'Opéra. Toutefois, le nouveau Directeur, M. Pillet, consent à lui acheter le seul scénario du « Hollandais Volant » pour la somme de 500 F. Cette somme d'argent va permettre au compositeur de se tirer provisoirement de l'extrême misère dans laquelle il se débat et de louer un piano :

« La vente de mon « Vaisseau Fantôme » (6) au début de juillet mit provisoirement fin à cette extrême misère, mais c'était aussi le deuil de mes espoirs de réussite à Paris. Tant que durèrent nos 500 F, j'eus le loisir de travailler à mon œuvre. Ma première dépense fut pour louer un piano, car depuis de longs mois j'avais dû m'en passer ; il me fallait réveiller en moi la certitude que j'étais toujours un musicien (...). Une fois le piano entré dans notre maison d'été (7), je n'osais pas y toucher de toute la journée : j'avais peur de m'apercevoir que je n'avais plus d'idée » (7).

Dès lors, malgré les difficultés de la vie parisienne, le manque d'argent, les déceptions professionnelles de tous ordres, les besognes ingrates et indignes de son génie qu'il se voit obligé d'accepter pour survivre, Wagner se met au travail avec ardeur. En sept

semaines, il réussit ce tour de force de composer et d'orchestrer toute la musique du « Hollandais Volant » :

« *Toute reprenait donc vie ; mon humeur exubérante jeta tout le monde dans l'étonnement... Dans cette période courte mais bien remplie, où, conscient d'être mon seul maître, je m'abandonnais aux joies de la création artistique, je n'en prévoyais pas moins le moment où la misère me forcerait à interrompre mon travail (...)* » (8).

Entre-temps, le compositeur a repris des contacts avec son pays d'origine, avec sa patrie allemande – comme il dit. De Leipzig, de Berlin affluent des nouvelles qui, en cette période tragique de son existence, lui mettent un peu de baume au cœur. Son « Rienzi » est retenu à Dresde. Le « Hollandais Volant » doit être représenté à Berlin. Wagner revit et s'enthousiasme. Comme il ne pense déjà plus qu'à son retour en Allemagne et qu'il lui faut d'abord trouver les ressources indispensables, il lui faut, dans cette attente, se remettre d'abord à « ses besognes de marchand de musique » : il fait alors des transcriptions pour le piano des opéras d'Halévy... Mais déjà une fierté nouvelle l'envahit, lui faisant oublier du même coup toutes les humiliations où le jette ce genre de travail :

« *Je gardai ma bonne humeur, et j'entretins une correspondance active avec mon pays à mesure qu'avançaient les préparatifs de la représentation de « Rienzi ». Je reçus même de Berlin la nouvelle officielle qu'on avait retenu mon « Hollandais Volant » pour y être représenté. Je vivais déjà tout entier dans cette patrie désirée dont j'allais bientôt fouler le sol* » (9).

Le poème du « Vaisseau Fantôme »

Comme dans tous ses autres drames, Wagner a rédigé lui-même le poème et composé la musique de son « Hollandais Volant » (ou du « Vaisseau Fantôme », si nous nous en tenons à l'appellation courante dans notre pays). Après bien des vicissitudes, l'œuvre sera créée le 2 janvier 1843 à l'Opéra de Dresde, très peu de temps après « Rienzi ». Voici un résumé du poème :

Après l'Ouverture symphonique dont il sera question ci-après, le rideau se lève sur des rochers abrupts de la côte norvégienne où le navire du marchand Daland vient de jeter l'ancre. Il est heureux d'avoir pu échapper à la tempête et ordonne à ses marins le repos jusqu'au lendemain matin. Seul, le pilote de veille reste sur le pont du bateau. Pour se tenir éveillé, il chante une mélodie pour sa bien-aimée qui l'attend au pays (chanson du timonier). Mais la fatigue est la plus forte et le pilote finit par s'endormir. La tempête reprend de plus belle et, tandis que retentit une fanfare lugubre, l'énorme vaisseau du Hollandais maudit vient s'amarrer à côté de celui de Daland. Pour avoir blasphémé un jour de tempête, en mer, le marin hollandais est condamné à errer sur les mers jusqu'au jour du jugement dernier. Il ne peut aborder que tous les sept ans, à la recherche d'un cœur fidèle jusqu'à la mort, dont l'amour lui apportera la rédemption.

Daland va à sa rencontre, le prie de se nommer. Après s'être fait connaître, le Hollandais lui demande l'hospitalité, puis, apprenant que Daland a une fille, lui promet tous les trésors que renferme son navire s'il consent à la lui donner pour épouse.

L'Acte I se termine alors sur la promesse de Daland.

Au deuxième Acte, nous sommes dans la maison de Daland : des jeunes filles sont rassemblées autour de Senta, sa fille, et chantent le Chœur des Fileuses. Puis, Senta, les yeux fixés au mur sur un étrange portrait, entonne seule la Ballade du Vaisseau Fantôme :

« Traft ihr das Schiff im Meere an,
Blutrot die Segel, schwarz der Mast ?... »

(Avez-vous rencontré le bateau dont la voile a la couleur du sang et dont le mât est noir ?) – Senta, en quête d'absolu, est prête à offrir sa vie et son amour pour délivrer le marin de la terrible malédiction qui l'accable :

« Ich sei's, die durch ihre Treu' Erlöse...
Durch mich sollst du das Heil erreichen ! »

(Je suis celle qui par sa fidélité te délivrera de cette malédiction et qui te permettra d'atteindre ton salut !)

A cet instant survient Erik, le fiancé de Senta, qui laisse éclater sa douleur et sa détresse d'amant délaissé. Mais rien n'y fera, Senta est comme envoûtée par le portrait du Hollandais et quand, dans la scène finale du deuxième Acte, le Hollandais lui révèle qui il est vraiment, et le risque que court Senta en acceptant de partager son sort tragique – la jeune fille lui jure fidélité jusqu'à la mort.

Au troisième Acte, les marins fêtent leur retour au port dans une atmosphère de liesse, chantent et dansent joyeusement en choquant leurs verres.

Le vaisseau de Daland est vivement illuminé, et à côté de lui on aperçoit la sombre silhouette du vaisseau fantôme.

Les marins norvégiens invitent les marins hollandais à participer à la fête, les jeunes filles du pays renchérissent en y mêlant leurs moqueries :

« So weckt die Manschaft ja nich auf,
Gespenster sind's, wir schwören drauf !...
Sie trinken nicht ! sie singen nicht !
In ihrem Schiffe brennt kein Licht. »

(Surtout ne réveillez pas la compagnie, ce sont des fantômes, nous le jurons ! Ils ne boivent ni ne chantent. Leur bateau n'est illuminé par aucune lumière.)

L'équipage du vaisseau fantôme se montre enfin, le vent gonfle ses voiles et la mer s'agite autour de lui : il lui faut reprendre sa course !...

La peur s'empare alors des marins norvégiens qui se dispersent épouvantés. Senta sort avec précipitation, suivie d'Éric qui lui reproche vivement de l'avoir trahi. Le Hollandais paraît aussi. Il a surpris l'entretien et croit Senta infidèle : afin de lui éviter la damnation éternelle, il lui jette un dernier adieu et s'élance sur son navire sans se soucier de ses supplications. Il met alors rapidement à la voile et s'éloigne avec son bateau.

Senta court alors au sommet d'un rocher et, tout en renouvelant son serment de fidélité, se jette dans les flots pour être unie au Hollandais dans l'éternité. A ce moment, on aperçoit au loin le vaisseau s'abîmer en mer avec son équipage.

L'Ouverture

Partition de poche, Heugel et Cie, édit. **Disques :** EMI, SLS 5226, Chœur et orchestre de l'Opéra de Berlin, dir. Franz Konwitschny.

Somptueuse, grandiose, elle constitue un admirable prologue, une sorte de grand portique sonore très évocateur qui nous introduit immédiatement au cœur du drame, en pleine tempête, dans ce monde fascinant et angoissant de la légende du Hollandais maudit. Tous les thèmes de la partition d'orchestre seront réemployés dans les trois Actes du drame chanté qui suit, et tout d'abord le thème de la tempête, thème central, leitmotiv essentiel de l'œuvre, entendu dès le début de cette Ouverture, dans un mouvement rapide (Allegro con brio, 𝅗𝅥 = 72).

Sur un crépitement des cordes (trémolos), les quatre cors à l'unisson et les deux bassons énoncent un poignant appel (forte, molto marcato) sur fond de gammes chromatiques montantes et descendantes des VC et CB qui évoquent la violence et les sifflements du vent (mes. 6).

Une fanfare lugubre aux cors et trompettes semble lui répondre (mes. 15), tandis qu'un nouveau motif paraît au quintette à cordes (mes. 26) où l'on devine l'agitation des vagues.

Ce thème fondamental A1 et ses trois motifs annexes A2, A3 et A4 revient à plusieurs reprises dans cette Ouverture. Ils reparaîtront dans la suite, toutes les fois que la situation le justifie (leitmotiv).

Après le déchaînement des flots, la tempête s'apaise progressivement à l'orchestre sur un roulement sourd de la timbale (sempre piu piano, mes. 51). Le deuxième volet de cette Ouverture est axé sur un thème magnifique de caractère lyrique, que Senta chantera au deuxième Acte, dans la deuxième partie de sa Ballade : c'est le thème de la rédemption (B). Il est énoncé par le cor anglais et repris ensuite par le hautbois dans le ton FA majeur. Accalmie bienvenue après le déferlement des vagues, ce thème est joué dans un mouvement calme, apaisé (Andante), mes. 65.

Le thème de la tempête reparaît en fin de mes. 96 dans son tempo initial (Allegro con brio), puis dans un tempo très animé, mes. 128 et suivantes.

Une transition a lieu, mes. 163, qui prépare la venue d'un nouveau thème de caractère populaire (chants de réjouissance des matelots) en FA majeur. Il sera énoncé par les bois, les cors et les trompettes, mes. 203, et correspond aux divertissements des matelots, au début de l'Acte III.

Mais à nouveau l'orchestre s'empare du thème de la tempête et se déchaîne dans un long développement modulant d'une soixantaine de mesures, tendu, passionné, frénétique. Il débouche « stringendo » (= en pressant), dans toute la force de l'orchestre, sur le thème de Senta, mes. 285, dans le ton de FA. A ce moment, comme par enchantement, après les premières notes, l'orchestre se calme, s'adoucit, s'alanguit : le thème de la tendresse et de la rédemption par l'amour cherche à se glisser, à s'insinuer au milieu des éléments hostiles, maléfiques. Il y a dans les trente-cinq mesures (mes. 285 à 320) qui séparent la réapparition du thème de Senta jusqu'au dénouement final une sorte de lutte implacable entre les forces brutales des éléments déchaînés et celles de la tendresse, de la persuasion amoureuse. Les dernières bourrasques de l'orchestre n'empêcheront pas le thème de l'amour de triompher dans la dernière partie de cette Ouverture.

Le développement de cet épisode s'achève donc sur un dernier déferlement de la mer, suivi d'un « arraché » de l'orchestre parvenu au praoxysme de sa colère, mes. 320. Après un long silence d'un point d'orgue, dans le mouvement « Vivace » (𝅗𝅥 = 92), une courte transition de l'orchestre ramène la mélodie de Senta, magnifiée, triomphale, mes. 330, qui s'impose définitivement en une admirable péroraison, dans le ton serein et radieux de RÉ majeur.



Conclusion

Comme cette Étude a tenté de le faire ressortir, le Poème de cette œuvre et l'Ouverture symphonique sont très remarquables :

1° Le Poème

Wagner a su, en partant de la légende populaire, composer un scénario dramatique d'un grand intérêt.

Abandonnant la forme très artificielle de l'Opéra traditionnel, pompeux et mondain de l'époque – il en avait fait l'expérience dans son précédent ouvrage « Rienzi » – il compose, au contraire, un drame fantastique à mi-chemin entre le rêve et la réalité, et nous fait pénétrer du même coup dans un monde nouveau, fascinant, très vivant, susceptible d'être compris par tous. Les personnages en place sont bien de chair et d'os. A travers les péripéties de l'Action, ils présentent constamment un intérêt humain, ils vivent et souffrent sous nos yeux, le spectateur peut facilement les suivre, s'intéresser à leur sort, partager leurs joies, leurs émotions ou leurs douleurs. Ce n'est pas là le moindre mérite de ce « Poème » – mythe issu du peuple », tel que le qualifie Wagner :

« Le Hollandais volant est un poème-mythe issu du peuple. Un trait ancien de l'homme s'exprime en lui de façon poignante. C'est, dans son sens le plus général, le désir d'un calme pour succéder aux tempêtes de la vie » (10).

Comme dans la plupart des Ouvrages postérieurs, Tannhäuser, Lohengrin, et jusqu'à Parsifal (le dernier drame de Wagner), l'idée de la rédemption par l'amour forme la toile de fond du sujet. Cette idée est susceptible d'être admise et ressentie par tous. Comme l'a écrit Nietzsche, « l'Opéra de Wagner est l'Opéra de la Rédemption ».

Nous avons vu aussi comment cette œuvre avait pris forme dans son esprit lors de la traversée mouvementée qui devait conduire le compositeur de ce petit port de la mer baltique jusqu'à Londres :

« Je fis dans les conditions les plus épouvantables une traversée de quatre semaines, qui m'amena en particulier sur les côtes de Norvège. Le « Hollandais Volant » reparut alors devant moi. Il prit une âme, la puisant dans ma propre situation. Les tempêtes, le remuement des flots, la côte rocheuse des pays du Nord et la vie à bord du navire lui donnèrent sa physionomie et sa couleur » (11).

Ainsi donc, « Le Hollandais Volant » tel qu'il se présenta à l'esprit de Wagner lui sembla être une sorte de prémonition sur sa propre destinée. N'était-il pas lui-même l'exilé, l'apatride, une sorte de « Hollandais Volant » à la recherche d'une terre d'accueil pour l'artiste et son œuvre ?

Ne convient-il pas de donner à cette question une réponse affirmative, si l'on se souvient des difficultés que Wagner rencontra durant son séjour à Paris ?

L'autre aspect est non moins évident :

Le compositeur a su traduire musicalement, avec un rare bonheur, les images fortes qui l'avaient assailli lors de cette traversée mouvementée. C'est là le propre de l'artiste-créateur de trouver les mélodies, les rythmes, les timbres les plus appropriés à une situation donnée, et de transposer ses sentiments, ses sensations, ses impressions visuelles ou sonores en une musique riche au plan expressif.

2° L'Ouverture

C'est un petit chef-d'œuvre en soi qui résume admirablement, du point de vue musical, les données du poème. La musique de cette Ouverture « colle » au poème comme la chair aux os.

Très typés, très expressifs, les thèmes ont un grand pouvoir évocateur et même dramatique. Liés à l'action ou à un personnage, ils renforcent l'expression générale de l'œuvre. Les thèmes de cette Ouverture reparaîtront périodiquement dans le courant du drame, liant ainsi divers épisodes du poème, toutes les fois que la situation le justifie (leitmotiv). Ce prin-

cipe de composition mis en place dans la partition du « Vaisseau Fantôme » donne à l'œuvre toute entière un intérêt de premier ordre au point de vue dramatique.

Notons encore la solide architecture de cette Ouverture que l'on peut retrouver dans l'analyse ci-dessus. Il s'agit là d'une considération esthétique qui tient au plan suivi par le compositeur. Le traitement orchestral est également remarquable.

En musicien inspiré, dramaturge et philosophe, Wagner ne laisse rien au hasard, tous les éléments concourent ici pour faire de cette Ouverture un tableau sonore magnifique, puissant, expressif, plein de vie et de couleurs, illustrant à merveille le poème qu'il s'était donné.

NOTES

(1) Le récit de Henri Heine intitulé « Histoire du Hollandais Fantôme » est inséré dans ses « Impressions de voyage à Nordeney ».

(2) La version française du « Vaisseau Fantôme » doit son livret à Paul Foucher, beau-frère de Victor Hugo, et sa mise en musique à Louis Dietsch, chef des Chœurs à l'Opéra. La création eut lieu à l'Opéra en novembre 1842, soit deux mois environ avant l'œuvre de Wagner créée à Dresde le 2 janvier 1843.

(3) Tethys (ou Thétis) : divinité marine grecque, la plus célèbre des cinquante Néréides.

(4) Skagerrak : détroit entre le Jutland et la Norvège.

(5) *Ma Vie,* Buchet/Chastel, édit., p. 117-118.

(6) Observons qu'ici Wagner utilise le titre de la version française, « Le Vaisseau Fantôme », peut-être de manière ironique, au lieu de s'en tenir au titre original « Le Hollandais Volant » (Der fliegende Holländer) qu'il a donné à son œuvre.

(7) *Ma Vie,* Buchet/Chastel, édit., p. 145.
La résidence d'été de Wagner était située dans la banlieue parisienne sud, dans une avenue qui relie Meudon à Bellevue.

(8) *Ma Vie,* Buchet/Chastel, p. 145.

(9) *Une communication à mes amis,* Mercure de France, p. 69.

(10) *Une communication à mes amis,* Mercure de France, p. 64.

(11) Ibidem, p. 58.

Pensez à renouveler votre

Abonnement.

Vous nous éviterez des frais inutiles...

Concert Jean-Marc Déhan

Peu de salles auront été davantage consacrées à la musique vivante que l'étonnante petite salle Cortot, construite en 1929 par Auguste Perret selon des principes acoustiques révolutionnaires. En décembre dernier, elle accueillait huit jeunes musiciens qui interprétèrent des œuvres du compositeur français Jean-Marc Déhan (bien connu également pour ses ouvrages de pédagogie).

Difficile de se faire jouer, aujourd'hui, dans notre pays, quand on est un compositeur indépendant, lorsque l'on n'a pas fait allégeance à telle ou telle chapelle ! Peu à peu, cependant, Jean-Marc Déhan réussit à se faire connaître du public mélomane, lequel était venu nombreux applaudir aux productions récentes de l'un de nos meilleurs compositeurs parmi ceux qui restent fidèles à la grande tradition. Rien, en effet, de moins convenu que cette musique, dans laquelle – si l'on peut naturellement déceler des influences – s'exprime une pensée forte et singulière.

Nous entendîmes, tout d'abord, cinq mélodies sur des poèmes de Verlaine, Valéry et Jean Moréas. Parfaite symbiose des deux interprètes ! La voix superbe – ronde, pleine, charnue – de la soprano Valérie Philippin ainsi que l'élégance du piano de Christian Fraysse rendirent justice à des pages frémissantes d'émotion, dans lesquelles s'ouvrent parfois de grandes clairières pianistiques.

Christian Fraysse interpréta ensuite, en soliste, deux barcarolles : la cinquième (1964), très tonale, quasi populaire, s'épice peu à peu de curieuses dissonances et de rythmes parfois hoquetants ; la quatorzième (1986) est, d'emblée, plus riche et plus contrastée. Dans ces deux pièces, toutefois, l'interprète nous a semblé moins bien inspiré. Inspiration qu'il retrouva lorsque – pour l'interprétation de trois mélodies sur des poèmes d'Apollinaire – le rejoignit Valérie Philippin... Jean-Marc Déhan est, certes, mélodiste avant tout. Il n'en est pas moins un subtil rythmicien, ce dont témoigne la respiration – étonnamment libre et naturelle – de son discours.

En deuxième partie, nous entendîmes *Maquette 2, pour sextuor* (1986) qui constitue la réduction pour deux violons, piano, alto, violoncelle et contrebasse d'une première symphonie. Une puissante dynamique interne, un ample lyrisme emportent cette œuvre qui fait se succéder riche densité polyphonique, violente intensité dramatique et séquences plus dépouillées, voire étrangement désolées, avant d'atteindre à la sérénité conclusive. Comment une telle œuvre n'a-t-elle pas encore trouvé un orchestre pour l'inscrire à son programme ? La ferveur de ses interprètes, membres des plus prestigieuses phalanges, aussi bien que celle du public de la salle Cortot le justifieraient amplement.

Francis Cousté

bibliographie

• Monique WOHLWEND-SANCHIS. **Clara Schumann-Wieck** (1819-1896). Éditions de La Pensée Universelle, 4, rue Charlemagne, 75004 Paris. 1987, 320 pages, 174,50 F.

Dévoiler « l'envers d'un mythe », telle est la tâche que s'est assignée ici Monique Wohlwend-Sanchis, professeur d'Education musicale : jamais en effet dans l'histoire de la musique, la personnalité de Clara n'a été prise en considération pour elle-même.

Clara fût-elle vraiment « l'enfant prodige », « la bien-aimée passionnée », « l'épouse, servante et mère », « la veuve inconsolable », « la grande prêtresse de l'Art »... qu'ont bien voulu décrire tant et tant de bons hagiographes ?

S'inspirant de documents irrécusables cette fois (en particulier des... 47 volumes du *Journal intime* de Clara, ainsi que de nombre de ses compositions musicales retrouvées), Monique Wohlend-Sanchis nous fait, de l'épouse du compositeur de *L'Amour et la vie d'une femme,* un portrait pour le moins original, en tout cas fort crédible et attachant.

F. C.

• **Dictionnaire de la Musique,** sous la direction de Marc Vignal. Éditions Larousse. 1987. Un fort volume relié, sous jaquette. 19 × 29, 884 pages.

Hormis quelques grands spécialistes « incontournables », le collectif d'environ quatre-vingt musicographes réunis autour de Marc Vignal a été entièrement renouvelé par rapport à l'équipe de la précédente édition du même dictionnaire.

La conception d'ensemble n'est cependant guère différente – loi du genre oblige : notices consacrées aux compositeurs, interprètes, musicographes, facteurs d'instruments, éditeurs ; articles de synthèse consacrés à des pays ou des régions, des périodes, des écoles, des tendances esthétiques, des formes...

Notons toutefois, pour nous en féliciter, la plus grande place dévolue à la musique française. On pourra également remarquer – qui pour la contester, qui pour s'en réjouir... – l'importance accordée à quelques jeunes compositeurs encore peu connus. Quelques évictions pourront toujours être regrettées – celle, par exemple, d'un Artusi dont l'œuvre (outre la fameuse controverse avec Monteverdi) n'est certes pas dénuée d'intérêt... Mais tout choix n'est-il pas subjectif ?

Encore qu'elle soit plus clairsemée que dans la précédente édition, l'iconographie est d'excellente qualité : 360 superbes documents en couleur, hors-texte, ont été regroupés en 20 thèmes généraux. Un bel outil, efficacement actualisé.

F. C.

• Janine et Alex BÈGES. **Mémoire d'un Théâtre** (Opéra, Théâtre, Musique et Divertissements), *Béziers au XIXe siècle.* Préface de François Lesure. Éditions de la Société de Musicologie de Languedoc, BP 4049, 34325 Béziers Cedex. 18 × 33, relié cartonné, nombreuses illustrations en noir et blanc, 12 planches hors-texte, 352 pages, 1987, 296 F.

Au-delà de l'intérêt local évident, l'histoire de l'Opéra de Béziers reconstituée par Janine et Alex Bèges prend pour nous valeur sociologique : témoignage probant et haut en couleur de l'éclosion d'une activité lyrique autonome au cœur de la province française, vers le milieu du XIXe siècle. En réaction (déjà !) contre « la tutelle humiliante de la capitale », les Biterrois décidèrent, en 1839, de se doter d'un outil de développement artistique et culturel, d'un outil d'émancipation : l'Opéra de Charles Isabelle fut inauguré, le 19 août 1844, avec *La Muette de Portici.* « L'Opéra populaire rêvé par certains Parisiens » (F. Lesure) avait trouvé son terrain de prédilection...

De l'inauguration à nos jours, l'ouvrage de Charles Isabelle connut, sinon un bouleversement de son plan d'origine, tout au moins de nombreux remaniements dans l'ordonnance, la décoration, le mobilier : Janine et Alex Bèges les ont scrupuleusement comptabilisés. Mais, plus intéressant pour le lecteur peu familier des êtres de ce bâtiment sera le chapitre, riche en piquantes anecdotes, consacré aux « Mœurs de théâtre »... Un dernier chapitre traite de « La vie musicale en marge du théâtre » (orgues et organistes, l'enseignement, l'Orphéon et autres sociétés musicales, personnalités, la presse, la critique...).

D'innombrables documents d'époque, des notices biographiques, des notes et un index alphabétique complètent utilement cette remarquable monographie.

F. C.

• Marie-France CASTARÈDE. La Voix et ses Sortilèges. Préface de Didier Anzieu. Collection *Confluents psychanalytiques.* Éditions Les Belles Lettres, 95, boulevard Raspail, 75006 Paris. 1987, 280 pages, 120 F.

Pour Freud, il n'était de sonore intéressant que verbal. Son impuissance à « jouir » de la musique, sa phobie du sentiment océanique dans lequel elle nous plonge, sont bien connues : les seuls concerts auxquels il choisit jamais d'assister ne furent-ils pas des récitals... d'Yvette Guilbert ? Ses disciples, à l'exception – bien sûr – de Theodor Reik, ne marquèrent-ils pas également la plus vive méfiance à l'égard d'un art aussi difficilement conceptualisable ?

Il n'en va certes pas de même pour Marie-France Castarède, à la fois psychanalyste, Maître de conférences de Psychologie clinique à l'Université de Paris-V et, depuis de nombreuses années, membre du chœur de l'Orchestre de Paris. Son ouvrage constitue une analyse pluridisciplinaire — culturelle, historique, mythanalytique et psychanalytique — du phénomène vocal.

Le bonheur de chanter renvoie aux gazouillis, aux lallations du bébé, au paradis perdu de la relation primordiale avec la voix maternelle. En outre, le chant — comme le *babytalk,* comme le discours amoureux — n'est-il pas d'abord com-union ? Pour l'auteur, la mélodie, c'est-à-dire la voix — sexe et psyché confondus —, est première ; elle est au cœur de toute musique.

Consacré à la relation élève-professeur, à la détente psychologique, au *legato,* à la projection vocale, le chapitre intitulé « La leçon de chant » est proprement admirable : il devrait être lu, relu et médité par tous nos enseignants.

Enfin, soyons reconnaissants à Marie-France Castarède de ne pas se laisser aller aux délices équivoques de la régression cryptophasique si fort en faveur auprès de la parentèle lacanante...

F. Cousté

- Philippe GUMPLOWICZ. **Les travaux d'Orphée,** 150 ans de vie musicale amateur en France. Préface de Madeleine Rebérioux. Ouvrage réalisé avec la participation du CENAM. Éditions Aubier. 1987, 308 pages, 98 F.

N'est-il pas paradoxal qu'un pays que l'on dit peu musicien (ô Stendhal !) ait connu, au XIXe siècle, une telle floraison de sociétés de musique populaire — harmonies, fanfares, cliques, chorales, orphéons... ? Et ce, dans toutes ses régions (à l'exception, peut-être, de la Bretagne et de... Paris). Le répertoire de ces sociétés empruntait beaucoup plus à la tradition musicale militaire qu'à notre folklore déjà, hélas ! moins vivace. Reconnaissons également la stérilité de cette floraison, si on la mesure à l'aune de la création musicale. Depuis la fin de la Première Guerre mondiale, la pratique du sport a largement détrôné la pratique de la musique, dans les classes populaires. Aujourd'hui, les batteries-fanfares perpétuent vaille que vaille la tradition militaire des orphéons du XIXe siècle ; cependant que nos modernes *ensembles instrumentaux,* se voulant de musique « pure », ont renié cette tradition...

Philippe Gumplowicz, enseignant dans les UER de musicologie de Paris-IV Sorbonne et de Dijon, nous propose ici un savoureux et passionnant récit, émaillé d'une extraordinaire galerie de portraits. Portraits parfois ironiques, mais jamais dénués de tendresse pour tous ces personnages admirables de générosité et de dévouement à la cause musicale populaire.

Le succès considérable que connaît d'ores et déjà cette étude — sans précédent — est tout à fait mérité.

Francis Cousté

Communiqué

Préparez-vous au métier d'Educateur musical avec la Fédération des C.M.R.

Si vous avez au moins 19 ans, si vous êtes titulaire du baccalauréat ou d'un diplôme équivalent, si votre formation musicale est déjà bien confirmée (niveau supérieur).

Vous pouvez entrer en formation professionnelle pour trois années (deux au Centre de Formation des C.M.R. et une année de stage pratique en situation).

Si vous avez déjà travaillé, vous pourrez bénéficier d'une aide de l'Etat selon les dispositions établies par le ministère chargé de la Formation professionnelle.

Programme de la formation :

• Formation musicale culturelle et pédagogique ;
• Interventions auprès des enfants dès la première année ;
• Formation agréée et conventionnée par l'Etat.

Pour l'entrée au Centre de Formation des C.M.R. le 1er octobre 1988. Un premier pré-stage de recrutement sera organisé **les 16 et 17 avril prochain.**

Les dossiers de candidature doivent être constitués auprès de la :

Fédération Nationale des Centres Musicaux Ruraux
2, Place du Général Leclerc
94130 Nogent sur Marne

nOtre discOthèque

Jean-Marc Déhan : *Thème, variations et finale ; 1er Impromptu, 10e et 13e Barcarolle, 2e Toccata.*

Qu'on ne s'y trompe point ! Notre collègue J.-M. Dehan (collaborateur de Jacques Grindel pour les Cantilèges « que vous savez ») n'est pas un émule attardé des grands post-romantiques comme la sagesse des titres qu'il nous propose pourrait le faire croire. Le contenu des pièces dont la composition s'échelonne de 1976 à 1982 doit tout à la maturité triomphante d'un vrai musicien contemporain, dont la profonde culture n'altère pas l'élan créateur.

Dans Thème, Variations et Finale, l'exploration quasi amoureuse des possibilités sonores de l'instrument va de pair avec une écriture sans cesse inventive et raffinée. Les pièces gravées sur la seconde face, pour être de structure et d'inspiration relativement traditionnelles n'en demeurent pas moins remarquablement attachantes.

La pianiste Cécile Émery sert admirablement les moindres intentions du compositeur avec une souplesse et une variété de coloris réellement enthousiasmantes.

Au verso de la pochette, l'auteur a inscrit de brèves et discrètes mais précieuses analyses.

On ne peut que souhaiter à ses œuvres, à ce disque le succès et la diffusion qu'il mérite (de la belle musique de piano servie par une exceptionnelle interprète « Toccata ») et espérer l'enregistrement de la musique vocale de notre éminent collègue (mélodies et chœurs).

Référence **JM DO 11.** Éditeur **Jean-Marc Dehan,** 26, parc de la Bérengère, 92210 Saint-Cloud.

Micheline Peyrot

Musiques et voix traditionnelles aujourd'hui... : Vol. I, **Les Cornemuses,** et Vol. 2, **La danse,** par le Conservatoire Occitan. Deux disques 33 t 30 cm, ARI 134 Scalen'Disc et ARI 138 Scalen'Disc.

Voici un peu plus d'un an, le Conservatoire Occitan de Toulouse entreprenait une action à la fois ambitieuse et risquée : enregistrer une série de disques sur le patrimoine musical en Midi-Pyrénées. Il fallait concilier cette entité linguistique et culturelle qu'est l'Occitanie avec le découpage administratif de la réforme régionale. Un peu de Gascogne, des fragments pyrénéens, une partie du Languedoc et une portion du Rouergue : voilà de quoi se perdre sans une bonne notice. Heureusement, ce fil d'Ariane (comme le nom de la firme) nous est généreusement dispensé, un commentaire circonstancié et des illustrations évocatrices font oublier le rose bonbon et le jaune abricot agressifs des pochettes.

Le premier album, paru fin 1986, tient encore parfois du coup d'essai. A côté d'une *gaita* pyrénéenne et fantôme, car disparue au siècle dernier, trois instruments bien vivants, même si deux d'entre eux sont des rescapés, se partagent la vedette. La *Boudego* (prononcez : *boudègue*) de la Montagne Noire, cornemuse géante dont la poche est faite dans la peau entière d'une chèvre, possède un grand chalumeau conique et à anche double, tandis qu'un très long bourdon s'appuie sur l'épaule. La *Boha* (prononcez : *bouhe*) gasconne est une élégante et douce musette à bouche qui doit son timbre à sa perce cylindrique et à ses anches simples. La première a été redécouverte voilà quelque vingt ans par des chercheurs acharnés, la seconde n'existait plus que dans quelques très rares armoires et sur les cartes postales 1900... Quant à la *Cabrette,* tout le monde la connaît. Le principal mérite du disque est de nous faire entendre les timbres de ces instruments dont deux d'entre eux sont fort peu connus. Claude Romero à la *Cabrette,* puis Bernard Desblancs à la *Boudego* montrent ici leurs qualités d'animateurs, mais semblent perdus dans le studio d'enregistrement qu'ils ont pourtant déjà pratiqué. Les musiciens qui les accompagnent sont parfois (euphémisme...) superflus, tel ce violoncelliste qui semble tâtonner après un contre-chant dont un pauvre *regret* à la *Cabrette* se passerait bien. Alain Cadeillan, un instant sorti du groupe *Perlimpinpin,* est ici largement gagnant, offrant trois beaux morceaux à la *Boha,* arrangés avec esprit et professionnalisme. Il faut peut-être avoir entendu et apprécié en direct – comme moi-même – nos deux premiers musiciens pour émettre ces quelques réserves : l'Académie Charles-Cros ne les a sûrement pas formulées en récompensant l'an dernier cette production qui conserve de bien bons côtés.

Le « numéro deux » est, quant à lui, bien mieux réussi. Les trois compères cornemuseux se sont ici rangés à pied d'égalité avec les autres musiciens, eux-mêmes assagis dans leurs velléités polyphoniques ou tout simplement absents du disque. La Danse : programme très vaste, mais chacun ici est au meilleur de sa forme. Claude Romero se surpasse, et l'ambiance « bal Musette » (tel qu'il était pratiqué au début dusiècle, avec accordéon et cabrette) est parfaite. La joie de la danse se transmet dans chaque morceau, qu'il bénéficie d'un arrangement rappelant les *Ceili Bands* irlandais ou qu'il sonne purement « traditionnel », au sens ethnographique duterme. Bernard Desblancs aux hautbois, Alain Cadeillan à la flûte gasconne, Pierre Corbefin à la voix, Jean-Claude Maurette à l'accordéon, Luc Charles-Dominique et Xavier Vidal aux violons méritent des éloges particuliers. Bourrées, rondeaux, valses, mazurkas, courantes, branles, réménilles, gavottes et scottishes, qu'elles proviennent du Couserans, de la Bigorre, de l'Armagnac, du Quercy, du Rouergue ou dé la Montagne Noire, sont servis avec la même sincérité, et cette qualité fait oublier les petites faiblesses qu'on veut bien encore chercher à cette production qui se montre récréative et instructive à la fois. On attend la suite, logiquement prometteuse...

Acrobates et Musiciens, par le groupe **Lo Jai.** 33 t 30 cm,

En dehors du tableau de Fernand Léger illustrant la jaquette, les acrobates sont absents, mais les musiciens sont habitués à jouer sans filet, et forment un ensemble qui est l'un des plus prestigieux ambassadeurs de la musique traditionnelle française dans le monde. Au départ, quatre amis de provenances diverses, mais au

solide métier, qui s'étaient regroupés pour un disque consacré au Limousin. Depuis, le chemin a été long, et ce second album, tout en gardant la marque de fabrique du précédent, fait preuve d'une certaine sophistication qui en fait son péché mignon. *Lo Jai* (prononcez : *lou tsai*) est à présent familier des festivals américains, et des milliers de spectateurs habitués à ces sortes de manifestations s'aperçoivent enfin que la tradition européenne n'est pas qu'irlandaise. Pour les y aider, les quatre musiciens déploient un impressionnant instrumentarium, sans négliger l'élément indispensable à tout musicien « branché », dans tous les sens du terme : le synthétiseur. Le professionnalisme de Guy Bertrand, Eric Montbel, Pierre Imbert et Christian Oller n'est plus à prouver. Heureusement, ils ont aussi conservé cette faculté d'émerveillement qui est la qualité des Enfants et des Poètes, et leurs maîtres à penser, qu'ils soient le facteur Cheval, Thoinot Arbeau, Bela Bartok, Antoine Bouscatel ou François Trey (ces deux derniers musiciens traditionnels) l'étaient eux aussi.Même loin des grandes machines d'Outre-Atlantique, l'équipe garde toute sa crédibilité, aussi bien dans notre salle de classe que dans nos beaucoup plus petits festivals, où on les voit très souvent.

Harmonieuse union du passé et du présent, la musique de *Lo Jai* s'envole en vallée d'Ossau, en Haut-Languedoc, en Limousin, en Nivernais, au son de la vielle, de la chabrette, de l'accordéon, des flûtes, lorsque la Sanza et la Yamaha ne viennent pas se mêler à ce concert, et que les compositions « sous haute influence californienne » d'Eric Montbel, ou les criquets des *Deux nuits au palais idéal* ne se glissent astucieusement au sein du programme. Admirons particulièrement *Lo ceu n'a creat* et *La Madeleine*, ce dernier air chanté par l'invitée d'un titre, l'asturienne Equidad Bares. Comme tous les vrais musiciens traditionnels, l'équipe est arrivée à rendre actuelle, à renouveler et à respecter sa « langue maternelle musicale ».

Danse ancienne

Balli E Balletti da ballare, danses de la Renaissance italienne, par S. Balestracci, P. Bocquet, L. Brondetta, M. De Paoli, P. Fanciulacci, B. Hoffmann, G.L. Lastraioli, A. Perugi, N. Schaap. Disque compact ADDA 184, FM 581 071, disponible en cassette.

Sous les faisceaux des micros, un groupe de jeunes musiciens, en majorité italiens ; à la prise de son, deux routiers de la danse ancienne, Lou et Claude Flagel. Ce dernier a momentanément troqué sa vielle contre un magnétophone. Ils se sont retirés le temps de l'enregistrement dans la petite église de Cortona, près d'Assise, sous la direction de leur chef A. Francalacci. Les douze morceaux, à l'origine, ne comptent que quelques mesures de musique : profitant de l'éventail sonore, les musiciens exploitent intelligemment la diversité des timbres, accentuée par la symbolique qui s'y attache : ainsi, le cornet à bouquin correspondra, dans la chorégraphie, aux évolutions du cavalier, les flûtes accompagneront celles de la dame. On regrettera pourtant la simplicité de la notice, trop théorique. Ces musiques sont destinées à la danse, et l'enthousiasme communicatif des musiciens nous fait regretter l'absence de toute évocation picturale. Quelques morceaux, il faut le reconnaître, tirent un peu en longueur hors de leur contexte. Le « disque noir » a l'avantage de pouvoir inclure dans sa pochette une masse de documentation que le petit livret des disques compacts et, a fortiori, le modeste bristol des cassettes peuvent difficilement contenir, même si l'on se munit d'une loupe... Rêvons donc devant les tableaux de Tintoret, de Veronese et de Titien, et on n'en dégustera que mieux les beaux solos de cornet de *Bizzaria d'amore*, la rondeur du clavecin dans *La Barriera*, la très belle *pavane* où les viles et le tambour dialoguent avec le cornet et la douçaine, avant que l'habituelle *gaillarde* ne prenne sa place par l'intermédiaire des flûtes. Paradoxalement, les morceaux les plus longs, grâce à leur étirement dans le temps, parviennent à en abolir la durée, comme dans les plus belles *Folies d'Espagne* des siècles suivants : les improvisations du luth y contribuent particulièrement. Un délicieux voyage du passé en compagnie de ces Italiens de la fin du XVI[e] siècle, qui n'écoutaient pas, preuve en est faite ici, que du Lassus, du Palestrina et du Gesualdo. En outre, un excellent outil pédagogique : j'en ai fait personnellement l'expérience !

J.-C. MAILLARD

CAHIER D'ANALYSES D'ŒUVRES MUSICALES

par

André MUSSON

(à l'usage des élèves des collèges, Lycées, Ecoles de Musique)

- **J.S. BACH** - 2[e] suite en Si mineur
  Magnificat
- **L.V. BEETHOVEN** - 5[e] Concerto en Mi b majeur
  9[e] Sonate en La, dite à Kreutzer
- **H. BERLIOZ** - Le Carnaval Romain
- **J. BRAHMS** - 3[e] Symphonie en Fa majeur
- **P. DUKAS** - L'Apprenti Sorcier
- **L. MOZART** - Concerto pour flûte et harpe
  41[e] Symphonie "Jupiter"
- **F. SCHUBERT** - Symphonie Inachevée
- **A. VIVALDI** - Les Saisons
- **C.M. von WEBER** - Le Freischutz (ouverture)

BON DE COMMANDE

Veuillez m'adresser au prix de 50 F (pour la France) le CAHIER D'ANALYSES d'André Musson + 8 F expédition, soit 58 F.

M ______________________

Adresse ______________________

Code postal __________ Ville __________

Ci-joint en règlement C.C.P. ☐ Ch. banque ☐ au NOM de L'EDUCATION MUSICALE, 23, rue Bénard, 75014 PARIS.

Informations diverses

• **41e Festival International de Musique de Besançon et de Franche-Comté** du 2 au 18 septembre 1988, avec de nombeux artistes pressentis.

Dans le cadre du Festival, 38e Concours International des jeunes chefs d'orchestre sous la présidence de Michel Plasson et 1er Concours International de Composition Musicale sous la présidence de Marcel Landowski.

Renseignements : 2 D, rue Isenbart, 25000 Besançon.

• **Flaine-Musique** du 18 juillet au 27 août 1988. Direction : Laurent Petitgirard et Philippe Legris.

Des places à tous les concerts (47) seront attribuées aux stagiaires des cours d'instruments, de chant, de déchiffrage, d'écriture musicale, de solfège ou de formation musicale. 3 des 9 concerts "symphoniques" seront interprétés par des stagiaires.

Le stage est ouvert aux musiciens qui se préparent aux examens ou aux concours nationaux et internationaux, également aux amateurs d'un bon niveau.

Un stage de chœurs aura lieu du 8 au 27 août, sous la direction du Maître T. Dobranski de la radio de Cracovie.

Flaine Musique organise un concert le mardi 24 mai à 20 h 30 à la salle Pleyel avec Marie Atger, Augustin Dumay et la Philharmonie polonaise sous la direction de Laurent Petitgérard (Duparc, Wagner, Bartok, Chausson, Moussorgsky).

Renseignements - Conditions (bourses) - Programmes : Flaine Musique, 23 rue Cambon, 75001 Paris.

• **S.A.C.E.M.**

— Le Prix de la "Réalisation pédagogique" a été décerné à Etienne Rolin pour son ouvrage "Etudes et Inventions pour les flûtes à bec" édité chez Lemoine.

— Une mention spéciale a été attribuée à Philippe Drogoz et Antony Marchutz pour leur ouvrage "Livre pour Clarinette" à paraître aux éditions Salabert.

• **HYERES LES PALMIERS (Var)**

Stage de Musique de Chambre du 14 au 27 août.

Renseignements : Madame Navone, 14 bis boulevard Frédéric Mistral, 83400 Hyères.

• **NICE 1988**

Centre International de Formation Musicale (C.I.F.M.) sous la direction artistique d'Alain Marion du 9 au 23 juillet et du 25 juillet au 8 août. Symposium de flûtes du 4 au 7 juillet.

Préparation au C.A. de Formation Musicale, et nombreux stages offerts pour toutes disciplines y compris les arts plastiques, la danse et la langue française.

Ecrire pour tous renseignements : Secrétariat C.I.F.M., Conservatoire National de Région, 24 boulevard de Cimiez, 06000 Nice.

• **SAINT REMY DE PROVENCE**

Concours International de Composition pour Orgue. Il s'adresse aux compositeurs de toute nationalité sans limite d'âge. Les candidats devront écrire une œuvre pour grand orgue d'une durée de 10 à 15 minutes en tenant compte des possibilités offertes par l'instrument de Saint Rémy.

Les inscriptions seront closes le 30 avril 1988, l'œuvre devra parvenir au secrétariat avant le 1er juin.

Renseignements et correspondance : 5 rue Carnot, 13210 Saint Rémy de Provence.

• **Musique dans le Cantal** avec "Florigammes"

Stages musicaux à Saint-Flour du 15 au 30-07-88 et du 1er au 16-08-1988. Piano, instruments à cordes, à vent, instruments anciens et Musique de Chambre. Hébergement dans un collège moderne. Prix étudiés pour les parents accompagnateurs.

Renseignements : Office du Tourisme de Saint-Flour, 1 place d'Armes, 15100 Saint-Flour.

• **ORANGE - Chorégies 1988**

Les Chorégies et Radio-France présentent du 9 au 31 juillet "L'Anneau du Nibelung" ou "La Tétralogie" avec le Nouvel Orchestre Philharmonique sous la direction de Marek Janowski ; le 9 juillet "L'Or du Rhin" ; le 16 juillet "La Walkyrie" ; le 23 juillet "Siegfried" ; le 31 juillet "Le Crépuscule des Dieux" avec les Chœurs de Radio-France.

Renseignements-location : Chorégies d'Orange - B.P. 180 - 84105 Orange Cedex. Envoi de l'avant-programme sur demande.

- **Conservatoire National Supérieur - Paris**

Cycle de conférences sur les instruments de musique (troisième trimestre).

12 avril
La Flûte Traversière : facture et différentes écoles
Claire Soubeyran

19 avril
Le Hautbois et la Musette : facture
Olivier Cottet

26 avril
La Flûte Traversière : répertoire
Pierre Séchet

3 mai
Le Galoubet et la Musette
Jean-Chistophe Maillard

10 mai
Innovations et utopies dans les instruments à vent du XIXe siècle
Jean-Pierre Vignon

17 mai
Conclusion
Josiane Bran-Ricci

- **Caisse Nationale des Monuments Historiques**

Après les maquettes-découpages, dont le succès auprès des jeunes et des adultes va grandissant, la Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites a décidé d'étendre la gamme des jeux éducatifs qu'elle réalise pour sensibiliser les enfants au patrimoine en créant une série de jeux spécialement conçus pour les plus jeunes (à partir de 5 ans).

Ces jeux font appel à des techniques diverses (gomettes amovibles, coloriages, dessins, découpages, etc...). Ils développent l'attention et la créativité de l'enfant tout en l'initiant à l'architecture, à l'histoire et à la vie des monuments.

Les premiers titres parus concernent Chambord et le Mont Saint-Michel. Viendront ensuite : la Conciergerie, la Sainte-Chapelle, Pierrefonds, etc..

Ces jeux s'adressent aussi bien aux enfants qui se rendent dans le monument pour leur permettre de comprendre et d'assimiler leur visite qu'à ceux qui s'initient chez eux, individuellement ou collectivement, à l'histoire et à la vie du site.

Diffusion par correspondance : Service Commercial de la Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites - Grand Palais Porte F, Cours de la Reine, 75008 Paris.

- **MUSICORA 1988** (23-28 mars)

Nous souhaitons votre visite au stand A35 de l'Education Musicale, ou Mme Bergonzi, M. Cousté et Mme Musson vous accueilleront.

Vous pourrez assister aux concerts organisés par France-Musique ainsi qu'aux diverses tables rondes prévues.

— De la musique classique à la Télévision française — Pourquoi la critique musicale ? — Science et facture instrumentale. Perspectives d'avenir — Le lundi 28 mars toute la journée, stage de facture (instruments piano) organisé par le Centre Bosendhorfer.

Grand Palais de 11 heures à 19 h 30. Vendredi 25. Nocturne.

OFFRES D'EMPLOI

— **Le Groupe Vocal de France** recrute : sopranos, altos, ténors, barytons et basses.
Auditions les 6 et 7 mai 1988 à Paris.
Candidatures jusqu'au 23 avril.
Renseignements : G.V.F., 26 rue du Renard, 75004 Paris.

— **L'Ensemble Vocal Patrick Marco** recrute : 1 soprano, 1 ténor, 1 basse pour tournée au Canada et aux U.S.A. en été.
Renseignements et Auditions : 43.81.79.40.

— **L'Ecole Nationale de Musique de Lorient** recrute par concours : 1 adjoint d'enseignement, accompagnateur piano pour option danse, 1 adjoint d'enseignement pour formation musicale.
Date limite : 8 avril.
Ecrire avec C.V. à Monsieur le Maire - B.P. 244 - 56321 Lorient.

— **Le C.N.S.M. de Lyon** recrute : 1 professeur de chant (musique ancienne).
Candidatures jusqu'au 8 avril.
Renseignements : 3, rue de l'Argile, 69005 Lyon.

— **L'Ensemble Inter-Contemporain** (Pierre Boulez) recrute : 1 pianiste.
Inscription jusqu'au 29 avril.
Concours les 27 et 28 mai.
Renseignements : 9, rue de l'Echelle, 75001 paris.

— **Le C.N.S.M. de Paris** offre 6 postes de professeurs intérimaires pour l'année scolaire 1988-1989.
Disciplines :
Chœurs et Direction chorale
Ecriture Musicale
Basson - Saxophone
Clavecin et Basse continue
Hautbois et Musique de Chambre
Candidatures avant le 15 avril à adresser à Monsieur le Directeur du C.N.S.M. de Paris, 14 rue de Madrid, 75008 Paris.

— **L'Ecole Nationale de Brive** recrute par concours : 1 professeur de violoncelle.
Ecrire : 12, rue du Docteur Massénat, 19100 Brive.

PETITES ANNONCES

30 F la ligne de 40 signes et espaces pour deux parutions.



EDITIONS CHARLES NEGIAR

23, Rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07

L'EDUCATION MUSICALE - Analyses musicales disponibles : Prix 30 F par numéro

J.S. BACH	
1er Concerto Brandebourgeois en Fa M.	nos 319/320
5e Concerto Brandebourgeois	nos 302/303
Cantate nº 4	nº 316
Prélude et Fugue en Mi bémol M. de la IIIe c.u.	nos 319/320
Petit Prélude en Do M.	nos 319/320
Passacaille en Ut m.	nos 319/320
Toccata et Fugue en Ré mineur	nos 319/320
L.V. BEETHOVEN	
Quatuor à cordes nº 17 op. 33	nº 311
La Symphonie Pastorale	nº 295
XVe quatuor op. 132 (1er mouvement)	nos 329/330
H. BERLIOZ	
Harold en Italie	nº 326
E. CHAUSSON	
Symphonie en Si bémol	nos 336/337
F. CHOPIN	
Polonaise en La M. opus 40 nº 1	nº 297
Polonaise nº 5 "L'Héroïque"	nº 295
Cl. DEBUSSY ET G. FAURE	
Mandoline	nº 308
M. DE FALLA	
Nuits dans les Jardins d'Espagne	nº 315
C. FRANCK	
Sonate piano, violon	Voir nº 322
G.F. HAENDEL	
Le Messie (extrait)	nº 303
Water music	nº 323
HAYDN	
Symphonie nº 102	nº 304
M. LANDOWSKI	
Symphonie Jean de la Peur	nº 305
F. LISZT	
Mazeppa	nos 329/330
Les Années de Pélerinage	nos 333/334/335/336
F. MENDELSSOHN	
Symphonie nº 4 en La M.	nº 307
M. MOUSSORGSKY	
Tableaux d'une exposition	nº 332
S. PROKOFIEV	
Lieutenant Kijé	nº 302
Cendrillon	nº 337
IIIe Concerto pour piano en Ut Majeur	nº 308
H. PURCELL	
Didon et Enée (Acte III)	Voir nº 322
M. RAVEL	
Sonatine pour piano, Jeux d'eau	nº 301
Contes de ma mère l'Oye	nº 324
G. ROSSINI	
L'Air de la Calomnie (Barbier de Séville)	nº 314
C. SAINT SAENS	
Concerto pour violoncelle op. 33	nº 332
La Danse macabre	nº 338
E. SATIE	
Parade	Voir nº 322
Fr. SCHUBERT	
Quatuor à cordes en Ré M.	nº 306
La Mort et la jeune fille	nº 328
R. SCHUMANN	
Scènes d'enfants op. 15	nº 317
Manfred	nº 321
H. SCHUTZ	
Cantionae Sacrae	nº 322
I. STRAVINSKY	
Pétrouchka	nº 338
A. SZYMANOWSKI	
Masques	nos 339/340
L. VIERNE	
3e Symphonie pour orgue op. 28	nos 339/340
R. WAGNER	
Siegfried Idyll	nº 296
C.M. Von WEBER	
L'Invitation à la valse	nº 333
Y. XENAKIS	
Nuits	nos 325/326

Egalement disponibles les Fascicules : Prix 50 F.

Fr. SCHUBERT - Trio nº 2 en mi b. (2e et 4e suite) — nº 292
M. FALLA - 7 chansons populaires
O. MESSIAEN - Les oiseaux exotiques

W. MOZART - Adagio et Fugue en Ut M. pour quatuor à cordes — nº 302
G. VERDI - Extrait de "Otello"
A. JOLIVET - Second concerto pour trompette et orchestre

J.S. BACH - Cantate nº 106 : Actus Tragicus — nº 312
F. POULENC - Sonate pour flûte et piano
Ch. PENDERECKI - Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima

PURCELL - Didon et Enée - Acte III (Ed. Novello) — nº 322
FRANCK - Sonate piano et violon ; 1er et IVe mouvements
SATIE - Parade (Ed. Salabert)

J.S. BACH - Magnificat — nº 332
F. LISZT - Sonate en si mineur
E. VARESE - Ionisation

Cahier A. MUSSON - (12 analyses) : Prix 50 F.

Disque ou K7 du BAC 1988 : Prix 65 F + 10 F de port.

Pour les studios et associations, conditions spéciales, nous consulter.

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal) + 8,00 F de port, établi au nom de l'EDUCATION MUSICALE C.C.P. 9.904.69 C PARIS

Dépositaires du Fascicule BACCALAUREAT

PROVINCE (classer par ordre alphabétique de villes)

- **MUSIQUE GUR**
  26, Faubourg des Ancêtres
  B.P. 455
  90008 **BELFORT CEDEX**
- **CAPELLE MUSIQUE**
  17, avenue Clemenceau
  34500 **BEZIERS**
- **Librairie LIGNEROLLES**
  20, rue des Piliers de Tutelle
  33000 **BORDEAUX**
- **MUSIQUE BONNAVENTURE**
  2, rue Froide
  14300 **CAEN**
- **MUSAGETTE**
  25, avenue Albert Sorel
  14000 **CAEN**
- **"TOUTE LA GAMME"**
  32, rue des Minimes
  59500 **DOUAI**
- **ALLEGRO**
  3 bis, rue des Trois Mollettes
  59800 **LILLE**
- **FURET DU NORD**
  11-13, Place du Général de Gaulle
  59000 **LILLE**
- **GONET MUSIQUE**
  35, rue Tupin
  69002 **LYON**
- **BELLECOURT MUSIQUE**
  3, Place Bellecour
  69002 **LYON**
- **LE PAPIER MUSIQUE**
  25, quai de Bondy
  69005 **LYON**
- **SCHERZO MUSIQUE**
  28, rue Robert Triger
  72000 **LE MANS**
- **La Boîte à Musique**
  2, rue Moustier
  13001 **MARSEILLE**
- **CASABIANCA MUSIQUE**
  5, rue Grignan
  13006 **MARSEILLE**
- **SCOTTO MUSIQUE**
  178-180, rue de Rome
  13006 **MARSEILLE**
- **BEMER MUSIQUE**
  11-13, rue des Clercs
  57000 **METZ**
- **MUSIQUE A DECOUVRIR**
  28, boulevard du Jeu de Paume
  34000 **MONTPELLIER**
- **MUSIQUE SIMON**
  15, rue J.J. Rousseau
  44000 **NANTES**
- **DALMASSO MUSIQUE**
  41, rue de France
  06000 **NICE**
- **MADREL MUSIQUE**
  29, rue de Lépante
  06000 **NICE**
- **MUSIQUE 06**
  2, rue Raynardi
  06000 **NICE**
- **DELRIEU Sté**
  45, avenue Jean Médecin
  06000 **NICE**
- **OPUS 43 MUSIQUE**
  11, avenue Maréchal Foch
  43000 **LE PUY**
- **DESCHAUX MUSIQUE**
  M. COMBES
  3, rue de la Visitation
  35000 **RENNES**
- **Ets PAINGRIS MUSIDISK**
  84, rue du Maréchal Foch
  42300 **ROANNE**
- **ALBAYNAC MUSIQUE**
  29, rue Antoine Durafour
  42100 **SAINT-ETIENNE**
- **BOPPIN MUSIQUE**
  19, rue Montmorency
  34200 **SETE**
- **MUSISTRA**
  38, rue des Hallebardes
  67000 **STRASBOURG**
- **"AU DIAPASON"**
  12, rue Saint-Antoine du T.
  31000 **TOULOUSE**
- **Maison BARON**
  19-25, rue Rémusat
  31000 **TOULOUSE**
- **L'ESTRO ARMONICO**
  33, rue Lavoisier
  37000 **TOURS**

PARIS (par arrondissements) et REGION PARISIENNE

- **LIBRAIRIE MUSICALE**
  68 bis, rue Réaumur
  75003 PARIS
- **BOUVIER-CAUCHARD**
  23, Quai St Michel
  75005 PARIS
- **IMPORT DIFFUSION MUSIC**
  42-44, rue du Fer à Moulin
  75005 PARIS
- **PUGNO**
  19, Quai des Grands Augustins
  75006 PARIS
- **LA FLUTE DE PAN**
  49, rue de Rome
  75008 PARIS
- **MADELEINE-MUSIQUE**
  34, rue Godot de Mauroy
  75009 PARIS
- **BOUVIER MUSIQUE**
  15, rue d'Abbeville
  75010 PARIS
- **L'EDUCATION MUSICALE**
  23, rue Bénard
  75014 PARIS
- **FALADO**
  Librairie Musicale
  6, rue Léopold Robert
  75014 PARIS
- **Magasin Pierre SCHNEIDER**
  61, avenue Raymond-Poincaré
  75116 PARIS
- **WM Musique**
  62, avenue de Wagram
  75017 PARIS
- **La Boutique du Conservatoire**
  38, rue du Vieux Versailles
  78000 VERSAILLES
- **DO DIESE**
  103, boulevard Jean Jaurès
  92100 BOULOGNE
- **Librairie SAINTE-CROIX**
  F. KUHLMANN
  32, avenue du Roule
  92200 NEUILLY-SUR-SEINE
- **OPUS 24**
  24, rue de Maréchal Foch
  92700 COLOMBES
- **AUX TROIS CLES**
  68, avenue du Raincy
  93250 VILLEMONBLE
- **MUSICALIA**
  14, rue de Puisaye
  95880 ENGHIEN LES BAINS

Le meilleur accueil sera réservé aux lecteurs de l'EDUCATION MUSICALE

23, rue Bénard - Métro Alésia - Bus 58 - Tél. (1) 45.42.34.07